تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• مارس 2022 • العدد 378 • الثمن 5 جنيهات



لأول مرة.. سيرة ثروت عكاشة بخط يده

كامل عيد حارس السمسمية الأخير

حكاية خرافية من مدغشقر

ألعاب حسين عبد العليم

ملف العدد

تصوير: أسامة الرحيمي

مقالات لـ ◆ سمير الفيل ◆ عبيد عباس ◆ علاء خالد ◆ فاطمة قنديل ◆ محمد عبد الباسط عيد ◆ ناهد صلاح

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• مارس 2022 • العدد 378 • الثمن 5 جنيهات

صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

المراسلات

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
https://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.



الفهرس

الثقافة الجديدة

مارس 2022 • العدد 378

لماذا عُدت؟

فى أغسطس ٢٠١٠، كان العدد الأخير الذى يحمل اسمى بصفتى «رئيسًا لتحرير مجلة الثقافة الجديدة»، بعد تجربة بدأت فى أواخر ٢٠٠٨، وسبقها بسنوات اعتذار آخر عن مجلس تحريرها، الذى شكله الكاتب الصحفى الكبير الراحل سامى خشبة، عندما تولى مسؤوليتها فى ٢٠٠٢، فقد كنت ضمن فريقه، الذى ضمّ أسماء بارزة، أصبح معظمهم فيما بعد رؤساء للتحرير فى مؤسساتهم، منهم الشاعر الكبير إبراهيم داود الذى ترأس مجلة «الديوان» العريقة فى مؤسسة الأهرام، وحاليًا رئيس تحرير مجلة «إبداع» التى تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، المؤرخ والكاتب محمد الشافعى، الذى ترأس مجلة «الهلال» العريقة فى مؤسسة دار الهلال، الشاعر المتميز يسرى حسان الذى ترأس لسنوات مجلة «مسرحنا» عن هيئة قصور الثقافة، الكاتب الصحفى عماد غزالى الذى يتولى الآن رئاسة تحرير جريدة «القاهرة»، بل إن أحد الأسماء فى مجلس التحرير أصبح وزيرًا للثقافة، وهو الكاتب الصحفى حلمى النمنم، الذى وصل لأعلى مرتبة صحفية، فى رئاسته لمجلس إدارة دار الهلال، ويضاف إلى هذه الأسماء، قامات أخرى، اختارها القدير سامى خشبة فى مجلس التحرير: الشاعر المتميز وصاحب التجارب الصحفية المهمة بهاء جاهين، وكنت وقتها أصغرهم سنًا، لكن لم تستمر كل هذه الأسماء، وأنا منهم، طيلة فترة رئاسة كاتبنا سامى خشبة، بل إن منهم من اعتذر قبل صدور العدد الأول (حلمى النمنم وعماد غزالى).

والآن؛ وبعد مرور ما يقرب من ١٢ عامًا، عُدت مرة أخرى، للمكان ذاته، الذى سبق أن اعتذرت عنه، وأنا ابن الـ ٣٩ عامًا، ليكون السؤال المنطقى: لماذا عُدت؟ وماذا فعلت بى السنوات السابقة؟

بالتأكيد لم أعُد — فقط — امتثالًا لقرار مجلس إدارة هيئة قصور الثقافة، الذى أتشرف بأن أكون أحد أعضائه، وقد استخدم حقه القانونى طبقًا للقرار الجمهورى الخاص بإنشاء هذه الهيئة «وله أن يفوض أحد أعضائه فى اختصاص أو مهمة محددة»، ولا عُدت باعتماد د. إيناس عبد الدايم وزير الثقافة لهذا القرار، ولا عُدت — ثالثة — استجابة لترشيح الصديق الفنان هشام عطوة لى لأتولى هذا المكان العريق.

لا شك أن ما ذكرته سابقًا، مبعث فخر لى، أن أشغل هذا المكان، بهذا التقنين القانونى الصارم والمحكم، وبمحبة صادقة ممن ذكرتهم، وبتشجيع من عدد لا بأس به من الأدباء والمثقفين، الذين استشرتهم فى هذا الأمر، لكننى عُدت أو بمعنى أدق قبلت هذه المهمة فى هذا التوقيت تحديدًا، لأسباب لم تعد تخصنى وحدى، لذا لابد من الإفصاح عنها.

عُدت إلى رئاسة التحرير لأن «الثقافة الجديدة» واحدة من أهم المجلات المصرية، عبر ما يزيد على نصف قرن من الزمان، وذلك بعد أن رأست لدورتين متتاليتين جريدة «أخبار الأدب» التى تصدر عن مؤسستى العريقة «أخبار اليوم»، بقرار من أعلى سُلطة تدير الصحافة المصرية؛ المجلس الأعلى للصحافة فى فترتى الأولى من ٢٠١٤ — ٢٠١٧، ثم بقرار من الهيئة الوطنية للصحافة من ٢٠١٧ إلى ٢٠٢٠.

عُدت محملًا بخبرات أسهمت تجربتى الأولى فى «الثقافة الجديدة» فى صقلها، فلا أنسى البيان الذى أصدره الفنان فاروق حسنى، عقب اعتذارى عن رئاسة تحريرها، وذكر فيه أن وزارة الثقافة سعيدة بأنها قدمت لمصر «رئيسًا للتحرير»، وبالفعل، وبعد أقل من خمس سنوات؛ كُنت ضمن رؤساء تحرير هذا البلد العريق.

عُدت وأنا مطمئن، أن هذه التجربة ستضيف لى بلا شك، فقد توليتها والمجلة واقفة على قدميها، بفضل هيئة التحرير السابقة، برئاسة الصديق مسعود شومان، ومعه الزميل والشاعر صاحب الكتابات والإصدارات القيّمة محمود خير الله.

هذا الاطمئنان مستند — أيضًا — لتجارب إدارية فى رئاسة تحرير الجريدة الأولى فى العالم العربى «أخبار الأدب»، التى كنت أحد مؤسسيها والشاهد عليها على مدى ما يقارب من ٣٠ عامًا، والتى أسفرت سنوات رئاستى لها، عن نيل الجريدة لأكثر من ١٢ جائزة دولية ومحلية وشهادات تقدير، فضلًا عن نيل مجلة «الثقافة الجديدة» فى فترة رئاستى الأولى لها، لجائزتى التميز فى المجال الثقافى، الممنوحة من نقابة الصحفيين المصرية، فى سابقة لم تحدث من قبل ولا من بعد لهذه المجلة، بل ربما تكون الأولى فى تاريخ مجلات وزارة الثقافة، أن تحصد الجائزتين المخصصتين للصحافة الثقافية من النقابة.

عُدت وأنا محمل بتساؤلات تخص مهنة الصحافة، لا سيّما وضع الصحافة الورقية، وهل يقبل عليها الجمهور أم لا، وكذلك بتساؤل أساسى: هل الثقافة المصرية الآن بتاريخها وطموحاتها فى حاجة إلى «الثقافة الجديدة»؟

عُدت وكلى ثقة وتصميم، أن تصبح هذه المجلة بيتا للمثقفين المصريين والعرب، ولن يحدث ذلك إلا بتضافر الجميع، خاصة فى هذه المرحلة المهمة من عمر الوطن.

عُدت لأننى لا أستطيع أن أتجاهل نداء أو حتى إشارة فى خدمة «الثقافة الجماهيرية» أيًا كان موقعى.

رئيس التحرير



لأول مرة..

سيرة ثروت عكاشة بخط يده

ووثائق تروى رحلته ما بين العسكرية والمدنية

ما بين «عسكريته ومدنيته» تشكلت سيرة واحد من أهم من أنجبهم هذا الوطن، فلم يكن د. ثروت عكاشة «١٩٢١ - ٢٠١٢» شخصية عابرة محدودة التأثير والأثر، بل امتد عطاؤه ليكون نموذجًا لسير العظماء فى حياة الأمم والشعوب، فقد لعب أدوارًا متعددة خدمت قضايا بلاده فى مجالات عدة: عسكرية، دبلوماسية، ثقافية، وأثرية.

هذا الخليط رفيع المستوى، استطاع أن يستغله ليحوّل طموحه الشخصى وأحلامه إلى واقع ملموس، لازلنا نعيش فى ظله حتى الآن، فإنجازاته الثقافية وجهده الدؤوب من أجل إنقاذ آثار النوبة، سيرة لابد أن تُروى دومًا، وهو ما جعله وهو يقترب من الـ ٨٥ عامًا، يصدر عن المجلس الأعلى للآثار كتابًا منفردًا فى العام ٢٠٠٨ عن تجربة إنقاذ آثار النوبة، وهو يتوجه فى مقدمته للشباب ليتعرفوا على الجهد الكبير الذى بُذل فى سبيل الحفاظ على آثارنا وتاريخنا وحضارتنا، فيكتب: «فى عهد حكومة ثورة يوليو المجيدة، كان لوزارة الثقافة المصرية جهودًا ذات شأن فى ترسيخ كيان الثقافة المصرية على أسس دعائم متينة، ولعل أبرز هذه الجهود وأبقاها، هو انطلاق الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة من الغرق فى مياه السد العالى.. تلك الحملة التى كانت باكورة التعاون الدولى فى منظمة اليونسكو الدولية، فى هذا الكتاب أسجل تلك الحملة الخالدة ودفعها قدما حتى بلغت هدفها المنشود، ولم تدفعنى إلى هذا السجل رغبة فى الثقافة أو استجلاب الثناء، إنما دفعتنى إليه حقيقة، نية صادقة فى تعريف الأجيال الناشئة من بنى الوطن، والتى لم تعاصر تلك الأيام».

طارق الطاهر

1

من حسن حظى وأنا أبحث عن وثائق جديدة لسيرته – بمناسبة مئوية مولده – فى مراحل عمره المختلفة، أن توصلتُ إلى سيرته بخط يده، مدونة فى صفحتين، ومكتوبة بدرجة عالية من الدقة، وقد فتحت لى مسارًا مهمًا، لاسيما أننى تتبعتُ هذه السيرة من خلال ثلاث محطات رئيسية؛ الأولى مجموعة من الوثائق النادرة، التى تنير الطريق لإسهامات المبدع الكبير، وفى هذا الإطار سأكشف عن مجموعة من الوثائق للمرة الأولى، ومنها وثيقة تلقى الضوء على سر لم يُعلَن من قبل، بل لم يصرِّح ثروت عكاشة بمضمونها طيلة حياته، أما المحطة الثانية فهى الاطلاع على أرشيفه فى الصحف والمجلات المصرية منذ الخمسينيات وحتى الآن، فى حين المحطة الثالثة؛ سيرته التى دوّنها فى كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة» الصادر عن دار الشروق، والذى أصبح من الممكن قراءته بشكل مختلف فى ضوء ما توصلتُ إليه من سيرته بخط يده والوثائق التى فى حوذتنا.

كتب ثروت عكاشة هذه السيرة – التى بخط يده – وكان وقتها يتولى منصب مساعد رئيس الجمهورية للشئون الثقافية، بقرار من الرئيس الراحل محمد أنور السادات صدر فى ١٨ نوفمبر ١٩٧٠، وذلك بعد أن أعفاه من منصبه وزيرًا للثقافة ونائب رئيس الوزراء عقب رحيل الرئيس جمال عبد الناصر، فيذكر فى مذكراته فى إطار حديث دار بينه وبين السادات، عقب اختيار الأخير رئيسًا للجمهورية، أنه توجه إليه قائلًا: «إن عليك رسالة نحو الثقافة يجب أن تتمها، وعرض علىّ أن أعمل مستشارًا له دون أن يحدد مهمتى فى هذا العمل، ولما تبينت تصميمه وإصراره على بقائى إلى جواره مرحليًا فى تلك الأونة اقترحتُ أن أعمل مساعدًا له للشئون الثقافية، ثم أردف: إن مهمتك ستكون التخطيط لا التنفيذ إلا فيما يتصل بإنقاذ آثار النوبة، فعليك مواصلة جهودك فيه»، وقد استمر عكاشة فى هذا المنصب قرابة العامين.

الاسم : د. ثروت محمود فهمى عكاشة ... اسم الشهرة : د. ثروت عكاشة

الوظيفة الحالية : مساعد رئيس الجمهورية للشئون الثقافية ١٨/١١/١٩٧١

تاريخ الميلاد : ١٨/٢/١٩٢١ ... محل الميلاد :

المؤهلات : دكتوراه من جامعة السوربون فى الآداب بمرتبة الشرف الأولى عن ابن قتيبة

الحالة الاجتماعية : متزوج ... عدد الاولاد : [illegible]

المدارس والجامعات التى تعلم بها : [illegible]

دراسته الحالية :

اللغات التى يجيدها : [illegible]

الوظائف التى تقلدها : [illegible]

رحلات الى الخارج : [illegible]

المؤتمرات التى اشترك فيها :

مؤلفات وأبحاث : [illegible]

أوسمة أو نياشين : [illegible]

النشاط الاجتماعى :

النشاط الرياضى :

الهوايات الخاصة : [illegible]

بيانات أخرى : [illegible]

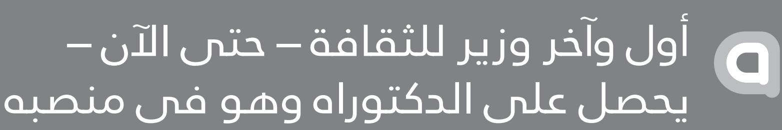
2

بدأ صاحب كتاب «حرب التحرير» السيرة المكتوبة بتدوين الاسم رباعيًا «ثروت محمود فهمى عكاشة» واسم الشهرة: د. ثروت عكاشة.

أما المؤهلات فاختار أن يبدأ بأرفع درجة علمية وهى الدكتوراه فى الآداب: «دكتوراه من جامعة السربون فى الآداب بمرتبة الشرف الأولى عن ابن قتيبة»، وقد حصل عليها أثناء رئاسته الأولى لوزارة الثقافة والإرشاد القومى (نوفمبر ١٩٥٨ – سبتمبر ١٩٦٢)، وهو يعد أول وآخر وزير – حتى الآن – فى تاريخ وزارة الثقافة التى يحصل فيها على درجة الدكتوراه وهو فى منصبه الوزارى، وقد احتفت الصحف المصرية حينها بـ «الدكتوراه» لتكتب الجمهورية فى ٨/ ٤/ ١٩٦٠ مقالًا بعنوان «تحية للدكتور ثروت عكاشة» يتضمن شرحًا وافيًا لأجواء المناقشة وأهمية الموضوع: «فى الأسبوع الماضى، حصل السيد ثروت عكاشة، على درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة باريس، بمرتبة الشرف الأولى بعد مناقشة خصبة مع لجنة الممتحنين المكونة من كبار الأساتذة الفرنسيين، برئاسة العلامة بلاشير. كانت رسالة الدكتور ثروت عكاشة دراسة جديدة عن ابن قتيبة، المفكر الذى درس الشعر من خلال طبائع الشعراء وبيئاتهم لأول مرة فى تاريخ النقد، والذى أسس مدرسة فى النقد اهتمت بالجوانب النفسية فى الإنتاج، على حين لم يكن العالم قد عرف الدراسات النفسية بعد.. والباحث الذى ينشر على العالم صفحات جديدة من تراثنا، فهو بحق يمنح الثقافة إضافة عزيزة من ميراث فكرنا العربى.. فإذا كان الباحث وزيرًا عربيًا، ينهض بنصيبه المقسوم من بناء كياننا الثقافى.. فإنه يستحق أكثر من الثناء.. ولعل ما يثير زهو الأديب العربى حقًا، هو اهتمام رجل كثروت عكاشة، بأن يتابع البحث والدراسة، وبأن يدرك بإحساس المثقف المتميز، أن أى منصب مهما يكن حظه من الرفعة لا يغنى عن شرف الجهد العلمى.. وأن البحث عن الحقيقة، وإضافة جديد إلى التراث العقلى والروحى، والعمل الدائب فى حقل الثقافة، كل أولئك لا يستعلى عليه الإنسان، بأى منصب، وإنما هو غنى للنفس والوجدان. إننا لا نعرف وزيرًا من قبل، من هنا ولا فى الخارج يتحمل من مسؤوليات الحكم



سيرة ثروت عكاشة بخط يده



أول وآخر وزير للثقافة – حتى الآن – يحصل على الدكتوراه وهو فى منصبه

الدكتوراه فى الآداب.. والماجستير فى العلوم العسكرية

أول مصرى يحصل على هذه الدرجة الرفيعة من فرنسا.. بعد العدوان الثلاثى

ما يتحمل، ثم يحتفظ بعد ذلك وعلى الرغم من ذلك، بإصراره الجاد على أن يتابع دراسته، وعلى أن يكون هو ما تشكله ثقافته».

وكان أول خبر نُشر فى الصحافة المصرية عن حصوله على الدكتوراه فى جريدة الأخبار بتاريخ ٣٠ مارس ١٩٦٠، بعنوان «الدكتوراه مع مرتبة الشرف لثروت عكاشة»، وهو خبر مقتضب للغاية، ولكنه مكتوب بشكل مكثف، وفيه معلومتين أساسيتين، الأولى الإشارة إلى أن رسالة الدكتوراه عن «طبع الموسوعة الأدبية التى ألفها العالم العربى ابن قتيبة»، والثانية حرص «لجنة المحلفين» على تحيتها للوزير العربى، فقد جاء نص الخبر: «منحت جامعة باريس الدكتوراه مع مرتبة الشرف لثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد، حصل الوزير على هذه الدرجة العلمية عن طبع الموسوعة الأدبية التى ألفها العالم العربى ابن قتيبة، قدمت هيئة المحلفين بالجامعة تحياتها للوزير العربى». وبعد أسبوع من هذا الخبر، ينشر فى يوم واحد فى مكانين مختلفين، أنباء عن هذه الرسالة؛ الخبر الأول فى مجلة «آخر ساعة» بتاريخ ٦ إبريل ١٩٦٠، وفيه تفاصيل أكثر من الخبر السابق الإشارة إليه، فقد حدد المحرر أن ثروت عكاشة استغرق ما يقرب من عام ونصف فى هذه الرسالة التى تعد الأولى التى تُناقَش فى السربون بعد العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦، لباحث عربى من مصر وسوريا وهو خبر بدون عنوان، لأنه جاء فى سياق أخبار قصيرة عن شخصيات: «الدكتور ثروت عكاشة: وزير الثقافة والإرشاد التنفيذى، استغرقت دراسته فى إعداد رسالة ابن قتيبة للحصول على درجة الدكتوراه فى جامعة السربون سنة ونصف سنة.. وتحتوى رسالته على ٢٠٠ صفحة فى حجم الفولسكاب. ورسالة الوزير هى أول رسالة يتقدم بها عربى من الإقليم الجنوبى لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة السربون منذ العدوان الآثم على بورسعيد»، وفى ذات اليوم «٦ إبريل ١٩٦٠»، نشرت جريدة «الجمهورية» عن نفس الرسالة خبرًا بعنوان «رسالة الدكتوراه لثروت عكاشة» وتضمن معلومة جديدة تُنشَر للمرة الأولى عن أن المناقشة لم تكتفِ بموضوع الرسالة «ابن قتيبة»، إنما تم التعرض لموضوع آخر وهو عن المدرسة التأثيرية، فقد جاء فى نص الخبر: «درجة الدكتوراه التى نالها السيد ثروت عكاشة، كان موضوعها تحقيق كتاب المعارف لابن قتيبة.. وكانت لجنة الاختبار فى جامعة باريس، قد ناقشته فى بحث ثان موضوعه «أثر المدرسة التأثيرية فى الرسم والمدرسة الرمزية فى الأدب والموسيقى فى أواخر القرن التاسع عشر»، وأما الرسالة فتضم مقدمة فى مائة صفحة عن العصر الذى عاش فيه ابن قتيبة واتجاهات ذلك العصر وآثاره فى الفكر والتاريخ الإسلامى».

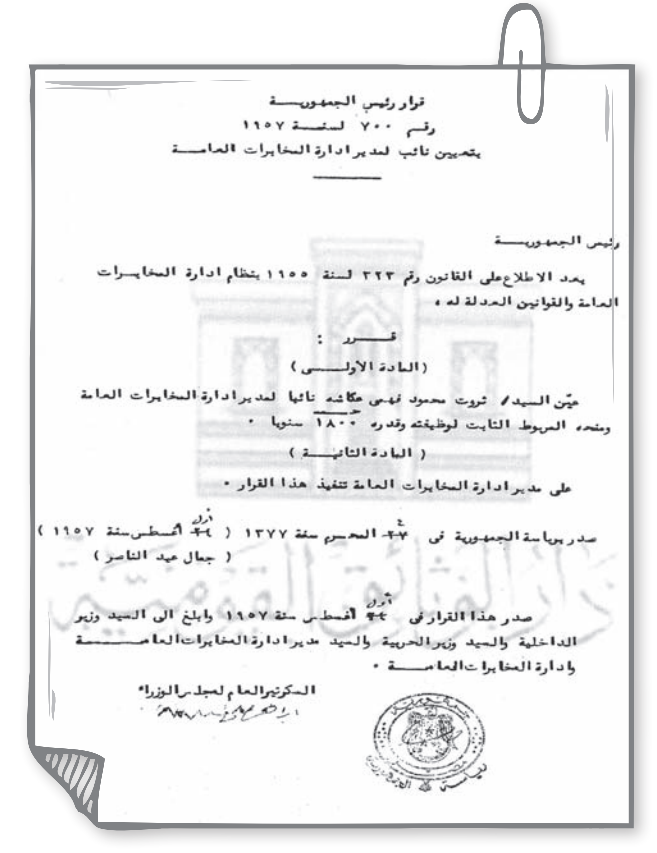
3

لكن السؤال: إذا كان قد حصل على الدكتوراه فى الآداب، فما التخصص الذى حصل به على درجة الماجستير؟ لا توجد فى سيرة ثروت عكاشة إجابة بشكل واضح وقاطع عن هذه الدرجة، ففى «مذكراته» وكذلك سيرته التى بخط يده، اكتفى فى «المؤهلات» بتسجيل حصوله على الدكتوراه، لكنه فى ذات السيرة أشار إلى تخرجه فى كلية أركان الحرب عام

١٩٤٨، وهى كلية تمنح درجة الماجستير فى العلوم العسكرية، مع ذكر «أ. ح» بعد رتبة من يحصل عليها، فقد جاء فى تعريفها فى كتاب «قاموس الثورة المصرية» الصادر عام ١٩٥٤ لمؤلفه أحمد عطية الله، أنها «كلية تقوم بإعداد ضباط تتوافر فيهم الكفاءة الفنية والعلمية لشغل وظائف القيادة وأركان الحرب فى رياسات الجيش والتشكيلات والوحدات المختلفة، وذلك بدراسات عُليا للعلوم والفنون العسكرية»، وفى مكان آخر من ذات الكتاب، توضيح أن درجة «أ. ح» تساوى درجة «الماجستير»: «وتشمل مواد الدراسة فن التكتيك والتدريب والإمدادات والتحركات والاستراتيجية والمخابرات وغيرها، ويُمنَح خريجى الكلية درجة الماجستير».

وبقراءة هذه السيرة نجد أن ثروت عكاشة درس بالفعل فى كلية أركان الحرب، إذ يدوّن تحت بند المدارس والجامعات التى تعلم بها: «أول دفعته فى التخرج من الكلية الحربية عام ١٩٣٩، تخرج فى كلية أركان الحرب ١٩٤٨، قضى عامًا بمعهد العلوم السياسية جامعة القاهرة، حصل على دبلوم الصحافة ١٩٤٨، حصل على الدكتوراه فى الآداب من جامعة السربون عام ١٩٦٠ بمرتبة الشرف الأولى» أى أنه حصل على الماجستير فى العلوم العسكرية عام ١٩٤٨، وبعدها بـ ١٢ عامًا يحصل على الدكتوراه فى الآداب.

بسعى من ثروت عكاشة لدى جهات فرنسية.. طه حسين مرشح ثورة 1952 لجائزة نوبل فى الآداب



قرار رئيس الجمهورية
رقم ٧٠٠ لسنة ١٩٥٧
بتعيين نائب لمدير ادارة المخابرات العامة

رئيس الجمهورية

بعد الاطلاع على القانون رقم ٣٢٣ لسنة ١٩٥٥ بتنظيم ادارة المخابرات العامة والقوانين المعدلة له ؛

قرر :

(المادة الأولى)

عيّن السيد/ ثروت محمود فهمى عكاشة نائبا لمدير ادارة المخابرات العامة ومنحه المربوط الثابت لوظيفته وقدره ١٨٠٠ جنيه سنويا .

(المادة الثانية)

على مدير ادارة المخابرات العامة تنفيذ هذا القرار .

صدر برياسة الجمهورية فى ٢٧ المحرم سنة ١٣٧٧ (٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٧)
(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٧ وابلغ الى السيد وزير الداخلية والسيد وزير الحربية والسيد مدير ادارة المخابرات العامة وادارة المخابرات العامة .

السكرتير العام لمجلس الوزراء

تعيينه نائبًا لمدير إدارة المخابرات بقرار من جمال عبد الناصر فى أغسطس ١٩٥٧

4

لكن مفاجأة من العيار الثقيل كانت فى انتظارى، وأنا أحاول أن أؤرخ لملابسات نيله درجة الدكتوراه؛ فقبل الحصول عليها بأيام تنشر جريدة الأخبار، تحديدًا فى ٢٥ مارس ١٩٦٠، خبرًا عن سفر ثروت عكاشة لفرنسا لنيله درجة الدكتوراه، إلا أن هناك مهمة أخرى كان يسعى إلى تحقيقها وهو فى فرنسا، كانت هى عنوان الخبر، وليس سفره للحصول على الدرجة العلمية، فقد جاء العنوان «جائزة نوبل.. مشكلة!»، وفى ثنايا الخبر نكتشف أن ثروت عكاشة حاول أن يجد هيئة أدبية فى فرنسا، لها حق الترشيح لجائزة نوبل فى الآداب، لكى ترشح د. طه حسين لهذه الجائزة رفيعة المستوى، خاصة أنه — حسب الخبر أيضًا — سبقته شخصية عربية، لكى تقدم الدعم لترشيح طه حسين من قِبل دار نشر جاليمار.

وقد جاء فى نص الخبر: «سافر ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد إلى باريس لينال الدكتوراه فى الآداب من السربون، موضوع رسالته هو ابن قتيبة، وثروت عكاشة قد حضر هذه الرسالة على المستشرق الفرنسى بلاشير.

وهناك مهمة أخرى سيقوم بها هى ترشيح طه حسين لجائزة نوبل للأدب، فقد رشحت وزارة الإرشاد طه حسين، ولكن فوجئت وزارة الإرشاد بأن شروط الترشيح لجائزة نوبل أن يكون من جهة أدبية معترف بها دوليًا، ولا يجوز أن تقوم الحكومات بالترشيح، والجهة الأدبية المعترف بها هى جامعة القاهرة.. أو أية هيئة أدبية عالمية فى فرنسا، وقد كان توفيق الحكيم أسبق من طه حسين، فتوفيق أصدر كتابًا جديدًا بالفرنسية بعنوان «عصرنا الحديث» وقدمته دور النشر الفرنسية مع عشرين كتابًا مترجمًا لتوفيق الحكيم، كما أن اتحاد الناشرين فى فرنسا قد قدم توفيق الحكيم أيضًا..

وقد سافرت فى الأسبوع الماضى شخصية عربية معها طلب ترشيح من طه حسين، وقدّم هذا الطلب إلى مؤسسة جاليمار للنشر، وسيعمل ثروت عكاشة على أن تشارك دور النشر الفرنسية فى ترشيح طه حسين لجائزة نوبل للأدب هذا العام».



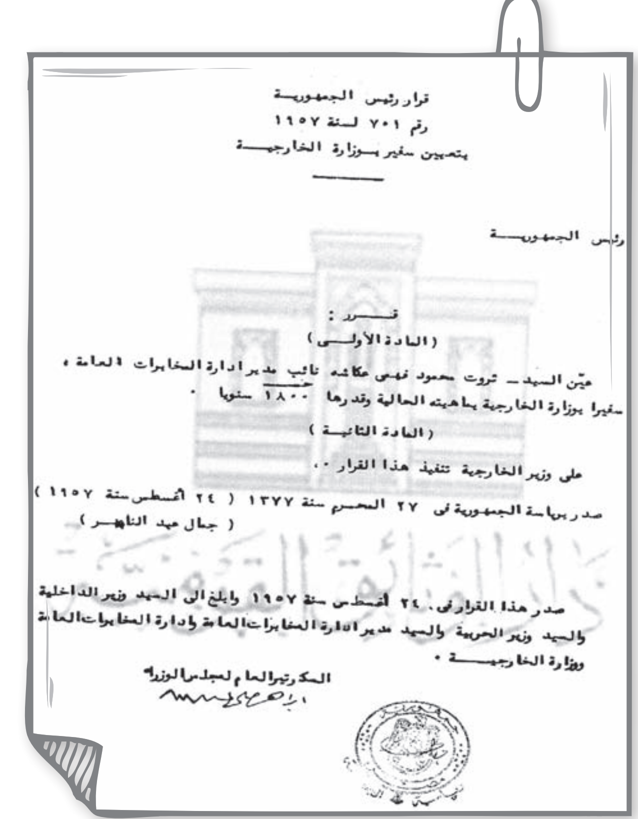
أنور السادات



جمال عبد الناصر

من المعروف أن طه حسين قد رحل فى أكتوبر ١٩٧٣، ولم يحصل عليها، ولا أى أديب عربى، وبعد ذلك بسنوات، وتحديدا فى عام ١٩٨٨، توج بها الأديب الراحل نجيب محفوظ، وقد سعد بهذا التتويج ثروت عكاشة، الذى عين صاحب «الثلاثية» فى أكثر من منصب بارز، أثناء توليه الوزارة، فقد شغل محفوظ فى عهد عكاشة العديد من المناصب القيادية منها: مدير الرقابة على المصنفات الفنية، ورئيس مجلس





قرار رئيس الجمهورية
رقم ٧٠١ لسنة ١٩٥٧
بتعيين سفير بوزارة الخارجية

رئيس الجمهورية

قرر :
(المادة الأولى)
عيّن السيد ـ ثروت محمود فهمى عكاشه نائب مدير ادارة المخابرات العامة ،
سفيرا بوزارة الخارجية بماهيته الحالية وقدرها ١٨٠٠ سنويا .
(المادة الثانية)
على وزير الخارجية تنفيذ هذا القرار .

صدر برياسة الجمهورية فى ٢٧ المحرم سنة ١٣٧٧ (٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٧)
(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٧ وابلغ الى السيد وزير الداخلية والسيد وزير الحربية والسيد مدير ادارة المخابرات العامة وادارة المخابرات العامة ووزارة الخارجية .

السكرتير العام لمجلس الوزراء

قرار تعيينه سفيرًا لمصر فى روما
فى أغسطس ١٩٥٧



قرار رئيس الجمهورية العربية المتحدة
رقم ١٧ لسنة ١٩٥٨

رئيس الجمهورية
بعد الاطلاع على الدستور المؤقت للجمهورية العربية المتحدة ،

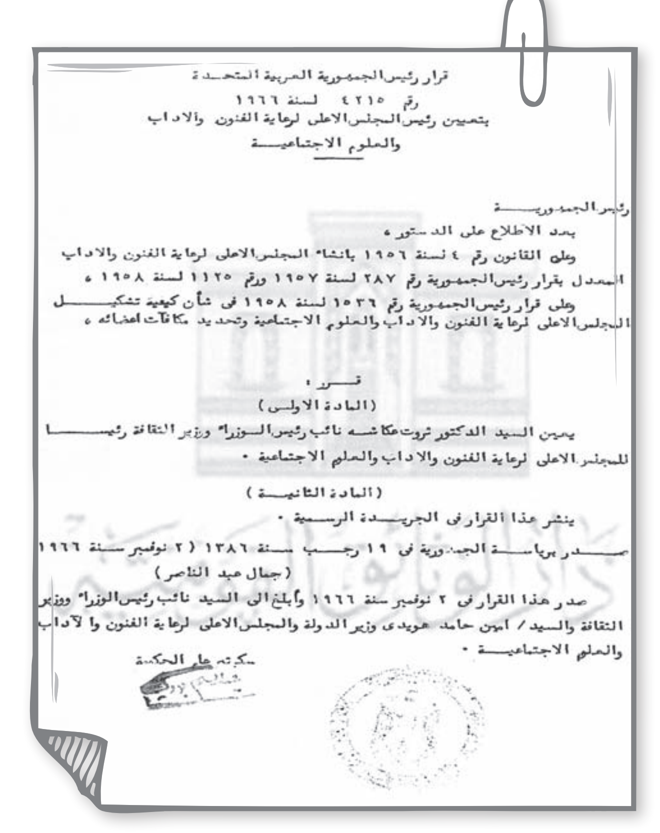
قرر :
المادة الأولى ـ يعين السيد ثروت عكاشه سفيرا فوق العادة مفوضا لدى حكومة الجمهورية الايطالية .
المادة الثانية ـ على وزير الخارجية تنفيذ هذا القرار .

صدر بقصر القبة فى ٤ شعبان سنة ١٣٧٧ (٢٣ فبراير سنة ١٩٥٨)
(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢٣ فبراير سنة ١٩٥٨ وابلغ الى وزارة الخارجية .

السكرتير العام لمجلس الوزراء

قرار تعيينه سفيرًا فوق العادة
فى فبراير ١٩٥٧



قرار رئيس الجمهورية العربية المتحدة
رقم ٤٢١٥ لسنة ١٩٦٦
بتعيين رئيس المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية

رئيس الجمهورية
بعد الاطلاع على الدستور ،
وعلى القانون رقم ٤ لسنة ١٩٥٦ بانشاء المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب المعدل بقرار رئيس الجمهورية رقم ٢٨٧ لسنة ١٩٥٧ ورقم ١١٢٥ لسنة ١٩٥٨ ،
وعلى قرار رئيس الجمهورية رقم ١٠٣٦ لسنة ١٩٥٨ فى شأن كيفية تشكيل المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية وتحديد مكافآت اعضائه ،

قرر :
(المادة الاولى)
يعين السيد الدكتور ثروت عكاشه نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة رئيسا للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية .
(المادة الثانية)
ينشر هذا القرار فى الجريدة الرسمية .

صدر برياسة الجمهورية فى ١٩ رجب سنة ١٣٨٦ (٢ نوفمبر سنة ١٩٦٦)
(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢ نوفمبر سنة ١٩٦٦ وأبلغ الى السيد نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والسيد / امين حامد هويدى وزير الدولة والمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

سكرتير عام الحكومة

قرار تعيينه رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية فى نوفمبر ١٩٦٦

إدارة مؤسسة السينما.

5

أما الوظيفة الأولى التى دونها فى هذه السيرة تحت بند «الوظائف التى تقلدها» فهى: «عمل بالصحافة ورأس تحرير مجلة التحرير»، فما قصة هذه الرئاسة؟ يرويها كاملة فى مذكراته، مدوِّنًا: «وكانت قيادة الثورة قد رأت فى شهر سبتمبر ١٩٥٢ أن تصدر صحيفة باسمها، إذ بدت لها الصحف كلها غير معبِّرة التعبير الصحيح عن جوهر الحركة، وانتهى بها الأمر إلى إصدار مجلة التحرير التى أوكلت مهمة إظهارها إلى الأخ يوسف صديق، وكان رحمه الله، صادقًا لا يخفى ميوله الماركسية، غير أن القيادة لم تعِر اهتمامًا فى بداية الأمر، وحرصًا من يوسف صديق على ألا تكون المجلة يسارية لحمًا ودمًا، اختار اليوزباشى أحمد حمروش، أحد ضباط المدفعية رئيسًا للتحرير، وكان هو بدوره ماركسى النزعة، وإذ المجلة تبدو فى نظر قيادة الثورة حمراء الصبغة، وتصدر على غير الصورة التى كانت تنشدها، الأمر الذى جعل



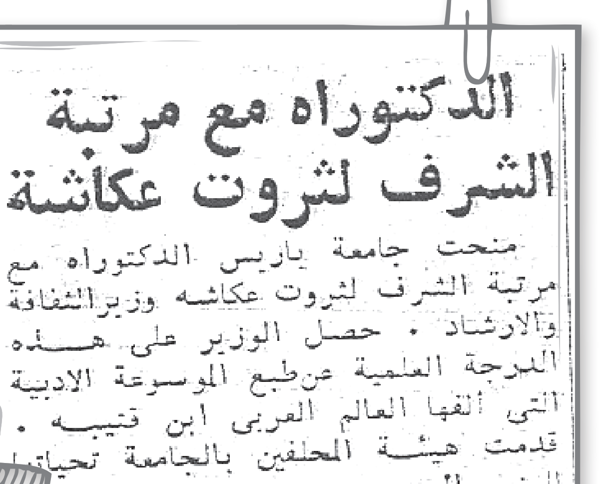
عبد الحكيم عامر

جمال عبد الناصر يطلب إلىّ لقاءه بعد صدور أعداد ثلاثة من المجلة، فلقيته وكان خالد محيى الدين حاضرًا. وإذا هو يعرض علىّ رياسة تحرير المجلة متوسمًا فىّ القدرة على أداء هذه المهمة بحكم تجربتى فى مجال الصحافة منذ عام ١٩٤٥، وإصدار كتبًا أربعة قبل الثورة، وقد قبلتُ هذا التكليف بعد إصرار جمال عبد الناصر، هذا إلى جانب أعبائى التى كنت أحملها فى سلاح الفرسان».

واستمر عكاشة رئيسًا لتحرير مجلة «التحرير» حتى عيد الثورة الأول فى ٢٣ يوليو ١٩٥٣، عندما كتب مقالًا بعنوان «هكذا قمنا بالثورة» أغضبت رجل من رجال الثورة، مما دفع وزير الإرشاد القومى — كانت المجلة تتبعه إداريًا — أن يحذف المقال، لكن عكاشة استطاع أن يعيده ثانية بعد تدخل عبد الحكيم عامر، فأعلن وزير الإرشاد القومى فى ذات يوم صدور المجلة، أنها لم تصبح معبّرة عن الثورة، فيسجل رئيس تحرير مجلة «التحرير» فى مذكراته وقائع هذه المعركة التى انتهت بإبعاده عن منصبه: «وقبل مثول المجلة للطبع علمتُ أن أوامر وزير الإرشاد القومى قد صدرت بسحب المقالة ومنع نشرها، فقابلت زكريا محيى الدين مدير المخابرات وقتذاك، الذى حاول فى رفق أن يثنينى عن نشر المقال، دون أن يفصح لى عن السبب.. ولما سألناه عما إذا كانت هناك واقعة غير صحيحة فى المقال، أجاب سلبًا، واقترح علىّ ان أعرض الأمر على عبد الحكيم عامر، الذى ما لبث بعد أن اطلع على المقال أن أقر كل ما جاء به ووافقنى على نشره ثم فاجأنى بقوله صلاح سالم كان غاضبًا لأن اسمه لم يرد بالمقال. ولما سألته عما يمكن أن أضمّنه مقالى عن دور صلاح سالم فى تلك الليلة فيما كتبت لم يجد جوابًا، وهكذا نُشر المقال. مرة أخرى لم يكن ذنبى أن الظروف وضعتنى فى موقع حساس ليلة الثورة، وأن أوامر تنفيذ الثورة فى سلاح الفرسان صدرت بخط يدى، لكن يبدو أن ذلك لم يعجب بعض الذين تولوا مقاليد الأمور، وإذا بوزير الإرشاد القومى يعقد يوم صدور العدد الذى حمل مقالى فى ٢٣ يوليو ١٩٥٣ مؤتمرًا صحفيًا تحدث فيه عن مجلة التحرير ووصفها بأنها لم تعد تعبّر عن رأى القوات المسلحة ولا عن رأى قيادة الثورة، وكان هذا الموقف منه بمثابة إعلان رسمى من الحكومة بسحب ثقتها من مجلة التحرير».

وتطورت الأمور ليصدر قرارًا بتعيين ثروت عكاشة ملحقًا حربيًا فى الخارج، وهو ما سجله فى سيرته بخط يده، الوظائف التى شغلها بعد تركه رئاسة التحرير: «ملحق عسكرى فى بون وباريس ثم سفير مصر فى روما، ووزير الثقافة عام ١٩٥٨ عندما صدر قرار إنشاء وزارة الثقافة والإرشاد، رئيس وعضو منتدب لمجلس إدارة البنك الأهلى عام ١٩٦٢، رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، رأس وفدنا فى مؤتمر اليونسكو ١٩٦٢، نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة عام ١٩٦٦، عضو مجلس الأمة بالتعيين عام ١٩٦٦، ورئيس لجنة الشئون الخارجية».

أول وزير للثقافة يجمع بين الوزارة والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب



الدكتوراه مع مرتبة الشرف لثروت عكاشة

منحت جامعة باريس الدكتوراه مع مرتبة الشرف لثروت عكاشه وزير الثقافة والارشاد . حصل الوزير على هذه الدرجة العلمية عن طبع الموسوعة الادبية التى ألفها العالم العربى ابن قتيبه . قدمت هيئة المحلفين بالجامعة تحياتها للوزير العربى .

الأخبار: ٣٠ مارس ١٩٦٠



أحمد حمروش

طه حسين

6

المناصب السابقة هى التى كتبها فى سيرته بخط يده وكذلك فى كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة» وهى ذات المناصب التى استمر طيلة حياته يذكرها فى أحاديثه وحواراته الصحفية، حتى وفاته فى ٢٧ فبراير ٢٠١٢، إلا أن الوثائق التى بين أيدينا تشير إلى أن منصبًا رفيعًا لا يُذكر إطلاقًا.

هذا المنصب هو قرار الرئيس الراحل جمال عبد الناصر بتعيينه نائبًا لمدير إدارة المخابرات فى أغسطس ١٩٥٧، وهناك وثيقتان تشيران بوضوح إلى هذا المنصب، الذى صدر به قرار، ولكن لم يتم شغله على أرض الواقع.



عبدالحميد رضوان

الوثيقة الأولى، وهذا نصها:

«قرار رئيس الجمهورية رقم ٧٠٠ لسنة ١٩٥٧ بتعيين نائب لمدير إدارة المخابرات العامة.

رئيس الجمهورية

★ الدكتـــور ثروت عكاشة ، وزير الثقافة والارشاد التنفيذى ، استغرقت دراسته فى اعداد رسالته عن ابن قتيبة للحصول على الدكتوراه فى جامعة السوربون ، سنة ونصف سنة . وتحتوى رسالته على ٢٠٠ صفحة فى حجم الفولسكاب

ورسالة الوزير هى اول رسالة يتقدم بها عربى من الاقليم الجنوبى لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون منذ العدوان الاثم على بورسعيد !

آخر ساعة: ٦ أبريل ١٩٦٠

كتب مؤلفاته قبل الثورة باسم «ثروت محمود» وبعدها بـ «ثروت عكاشة»

..وبخط يده.. يصف ترجماته لجبران خليل جبران بـ «الأمينة».. وهو ما انحاز إليه رجاء النقاش

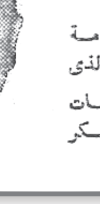


رسالة الدكتوراه لثروت عكاشة

درجة الدكتوراه التى نالها السيد ثروت عكاشة ، كان موضوعها تحقيق كتاب المعارف لابن قتيبة . وكانت لجنة الاختبار فى جامعة باريس ، قد ناقشته فى بحث ثان ، موضوعه اثر المدرسة التأثرية فى الرسم والمدرسة الرمزية فى الادب على الموسيقى فى أواخر القرن التاسع عشر .

وأما الرسالة ، فتضم مقدمة فى مائة صفحة عن العصر الذى عاش فيه ابن قتيبة واتجاهات ذلك العصر وآثاره فى الفكر والتاريخ الاسلامى .





ثروت عكاشة

الجمهورية: ٦ أبريل ١٩٦٠

رجاء النقاش

بعد الاطلاع على القانون رقم ٣٢٣ لسنة ١٩٥٥ بنظام إدارة المخابرات العامة والقوانين المعدلة له، قرر:

(المادة الأولى)

عين السيد/ ثروت محمود فهمى عكاشة نائبًا لمدير إدارة المخابرات العامة ومنحه المربوط الثابت لوظيفته وقدره ١٨٠٠ سنويًا.

(المادة الثانية)

على مدير إدارة المخابرات العامة تنفيذ هذا القرار.



جبران خليل جبران

صدر برياسة الجمهورية فى ٤ المحرم سنة ١٣٧٧ (أول أغسطس ١٩٥٧)

(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى أول أغسطس ١٩٥٧ وأبلغ إلى السيد وزير الحربية والسيد مدير إدارة المخابرات العامة وإدارة المخابرات العامة.

السكرتير العام لمجلس الوزراء».

أما الوثيقة الثانية فهذا نصها:

«قرار رئيس الجمهورية رقم ٧٠١ لسنة ١٩٥٧ بتعيين سفير بوزارة الخارجية.

رئيس الجمهورية

قرر:

(المادة الأولى)

عين السيد — ثروت محمود فهمى عكاشة نائب مدير إدارة المخابرات العامة، سفيرًا بوزارة الخارجية بماهيته الحالية وقدرها ١٨٠٠ ج سنويًا.

(المادة الثانية)

على وزير الخارجية تنفيذ هذا القرار.

صدر برياسة الجمهورية فى ٢٧ المحرم سنة ١٣٧٧ (٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٧)

(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٧ وأبلغ إلى السيد وزير الداخلية والسيد وزير الحربية والسيد مدير إدارة المخابرات العامة وإدارة المخابرات العامة ووزارة الخارجية.

السكرتير العام لمجلس الوزراء».

ويبدو واضحًا من التسلسل الزمنى للقرارين السابقين، هو رغبة عبد الناصر فى تقديم التقدير المناسب لثروت عكاشة، بينما كان يوجد من يحول دون أن يقترب صاحب ترجمات «جبران خليل جبران» من الرئيس الراحل أكثر من المسافة المطلوبة، وهو ما سجله عكاشة بنفسه فى «مذكراته»، من أن عبد الناصر كان يرغب فى تعيينه مستشارًا له، لكن بعض المقربين منه أجهضوا هذه الفكرة، وقد أخبره بذلك «صديق» رفض أن يبوح باسمه لعبد الناصر، لكنه ذكره فى مذكراته وهو الفريق الراحل الطبيب محمد رفاعى كامل، كما كان يود عبد الناصر فى تعيينه رئيسًا للمخابرات، لكن ناصر نفسه رأى أن طبيعة عكاشة لا يناسبها هذا المنصب، ففى صـ ٢٣٠ و٢٣١ من كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة» هناك فقرات كاملة كتبها بوضوح لا لبس فيه، تبين هذه الصراعات، لكن — أيضًا — لم يذكر طيلة حياته فى حواراته الصحفية أن قرارًا قد صدر بالفعل بتعيينه نائبًا لمدير المخابرات، ولم يدونها كذلك فى مذكراته، التى نجد فيها فقرة تشير إلى تفكير عبد الناصر فيه كمدير للمخابرات، والفقرة تبدأ بكلام على لسان عكاشة: «فقلت: أنت تعرف أكثر من غيرك طبيعتى، وتعرف رغبتى فى أن أكون إلى جانبك، والمشكلة تنحصر فى أنه قد ثبت لى أن المسألة لا تعدو صراعات على السُلطة، وهو ما لا أحب أن يقع بين العاملين فى مكتبك، فلِم لا أوفر عليهم وعلى نفسى هذا الجهد الضائع وندخر طاقاتنا لصراع أجدى أن نخوضه معًا؟

قال: لا أكتمك أنى فكرتُ طويلًا فى أن أسند إليك رياسة المخابرات العامة، ولكنى رأيتُ بعد إنهاء التفكير أن هذا العمل لا يوائم طبيعتك، ثم سألنى وقد اكتسى وجهه بمسحة من التجهم، أى مكان إذن تريد أن تعمل فيه؟ اختر ما شئت، وسأفعل كل ما فى استطاعتى تحقيقه» ثم اقترح عليه: «استأنس برأى المشير عامر ريثما يفكر هو فى الأمر من جديد».

وبالفعل التزم عكاشة بهذه النصيحة: «توجهتُ لتوى إلى عبد الحكيم عامر فوجدته لفرط دهشتى يؤيد رأيى تمامًا، وأضاف قائلًا: صديقك هذا رجل مخلص وأمين، فإن تلك المجموعة لن ترحِّب بك، ولن تدعك تعمل فى هدوء أو وئام، وسوف تحاول الإساءة إليك وإقصاءك مهما كلفها الأمر، فلتترك هذا الموضوع لى. أحسستُ كأن عبئًا ثقيلًا قد انزاح عن صدرى، فعُدت إلى المستشفى حيث كانت ترقد زوجتى، وكان تحسن صحتها عاملًا جديدًا فى تهدئة خاطرى، وبدأتُ أنسى هذه الواقعة الأليمة شيئًا فشيئًا، ولم يمر أسبوع حتى فوجئت بصدور قرار رئيس الجمهورية تعيينى سفيرًا فى مصر فى روما، ومُنحت مع هذا التعيين وسامًا، فقد جرت العادة بأن يُمنح بعض السفراء مع تعيينهم أوسمة، غير أن الرئيس حين عرض عليه هذا القرار لإمضائه، أبى إلا أن يكون منحى هذا الوسام لخدماتى السابقة، لا بمناسبة تعيينى سفيرًا، فإذا هو يشطب العبارة التقليدية «بمناسبة تعيينه سفيرًا لمصر فى إيطاليا» ويكتب بخط يده «بمناسبة الخدمات التى أداها قبل نقله إلى وزارة الخارجية».

وبعد هذا القرار الجمهورى، تنشر جريدة الأخبار فى ٢٤ سبتمبر ١٩٥٧ خبرًا بعنوان «إيطاليا توافق على تعيين ثروت عكاشة سفيرًا لمصر فى روما ونصه: «روما- ميشيل داجانا: وافقت الحكومة الإيطالية رسميًا على تعيين السيد ثروت فهمى عكاشة سفيرًا جديدًا لمصر فى روما».

وقد تتبعت «الأخبار» خطوات تعيين عكاشة سفيرا بإيطاليا، وصولا لاستقبال الرئيس الإيطالى الذى قدم له أوراق تعيينه، ففى ٢٢ أكتوبر ١٩٥٧ وتحت عنوان «سفير مصر بروما يطير اليوم إلى إيطاليا، جاء فيه: «يطير الأستاذ ثروت عكاشة سفير مصر الجديد بإيطاليا إلى روما لتولى عمله، وقد اجتمع السفير بالدكتور حسن محرم مدير إدارة المراسم وتسلم منه أوراق اعتماده لتقديمها إلى رئيس الجمهورية الإيطالية» وبعدها بما يقارب الأسبوعين تكتب الأخبار: «ثروت عكاشة يقدم أوراق اعتماده فى روما» وفى المتن: «روما من ميشيل داجانا: قابل الأستاذ ثروت عكاشة سفير مصر فى روما وزير خارجية إيطاليا جيسبى بيلا، وقدم إليه نسخة من أوراق اعتماده التى سيقدمها لرئيس الجمهورية جيوفانى جروتكى خلال الأيام القليلة المقبلة»، وبعد ذلك بأربعة

سر القرار الجمهورى رقم 700 لسنة 1957 والمتضمن وظيفة لم تُذكر من قبل



تحية .. للدكتور ثروت

فى الاسبوع الماضى، حصل السيد ثروت عكاشة، على درجة الدكتوراه فى الاداب من جامعة باريس، بمرتبة الشرف الاولى بعد مناقشة خصبة مع لجنة الممتحنين المكونة من كبار الاساتذة الفرنسيين، برئاسة العلامة بلاشير.

كانت رسالة الدكتور ثروت عكاشة دراسة جديدة عن ابن قتيبة، المفكر العربى الذى درس الشعر من خلال طبائع الشعراء وبيئاتهم لاول مرة فى تاريخ النقد، والذى اسس مدرسة فى النقد اهتمت بالجوانب النفسية فى الانتاج، على حين لم يكن العالم قد عرف الدراسات النفسية بعد..

والباحث العربى الذى ينشر على العالم صفحات جديدة من تراثنا، فهو بحق يمنح الثقافة اضافة عزيزة من ميراث فكرنا العربى.. فاذا كان هذا الباحث وزيرا عربيا، ينهض بمنصبه المسموم من بناء كياننا الثقافى.. فانه يستحق اكثر من الثناء..

ولعل ما يثير زهو الاديب العربى حقا، هو اهتمام رجل كثروت عكاشة، بان يتابع البحث والدراسة وبان يدرك باحساس المثقف المتميز، ان اى منصب مهما يكن حظه من الرفعة، لا يغنى عن شرف الجهد العلمى.. وان البحث عن الحقيقة، واضافة جديد الى التراث العقلى والروحى، والعمل الدائب فى حقل الثقافة، كل اولئك لا يستعلى عليه الانسان باى منصب.. وانما هو غنى النفس والوجدان.

اننا لا نعرف وزيرا من قبل، لا هنا ولا فى الخارج يتحمل من مسئوليات الحكم ما يتحمل، ثم يحتفظ بعد ذلك وعلى الرغم من ذلك، باصراره الجاد على ان يتابع دراسته، وعلى ان يكون هو ما تشكله ثقافته

اننا نحن الذين نحرر هذه الصفحة، وباسم الادباء والفنانين والمثقفين الذين يعاونوننا، نحيى الدكتور ثروت عكاشة، ونرحب .. ونكبر فيه احساسه بالقوة التى تمنحها القومى الذى ..

الدكتور ثروت عكاشة

الجمهورية: ٨ أبريل ١٩٦٠

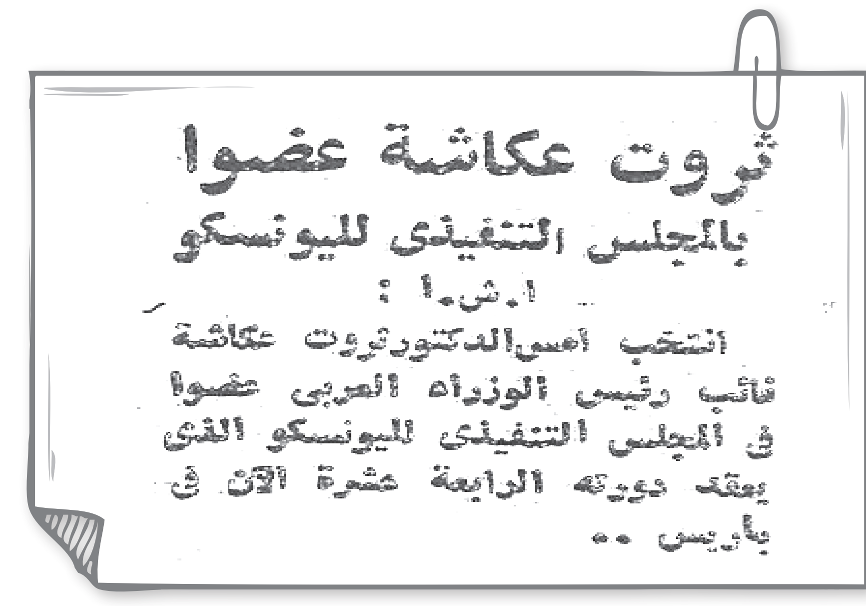
عُيِّن سفيرًا لمصر فى روما.. بعد أيام من شغله وظيفة «نائب مدير المخابرات العامة»



يوسف صديق



أيام وتحديدًا فى ١٠ نوفمبر تكتب الأخبار عن هذا اللقاء تحت عنوان «ثروت عكاشة يقدم أوراق اعتماده إلى رئيس جمهورية إيطاليا: «قدم السيد ثروت فهمى عكاشة سفير مصر الجديد فى إيطاليا أوراق اعتماده إلى السنيور جيوفانى جروتكى رئيس الجمهورية الإيطالية. واستقبل جروتكى بعد ذلك السيد حبيب بورقيبة نجل الرئيس بورقيبة الذى قدم أوراق اعتماده كأول سفير

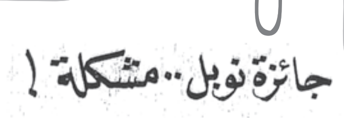


ثروت عكاشة عضوا
بالمجلس التنفيذى لليونسكو
ا.ش.ا :
انتخب أمس الدكتور ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء العربى عضوا فى المجلس التنفيذى لليونسكو الذى يعقد دورته الرابعة عشرة الآن فى باريس ..

الجمهورية: ٨ نوفمبر ١٩٦٦



آخر ساعة: ٢١ يونيو ١٩٦٧



جائزة نوبل .. مشكلة !

سافر ثروت عكاشة وزير الثقافة والارشاد الى باريس لينال الدكتوراه فى الآداب من السوربون . موضوع رسالته هو ابن قتيبة . وثروت عكاشة قد حضر هذه الرسالة على المستشرق الفرنسى بلاشير ..

وهناك مهمة أخرى سيقوم بها هى ترشيح طه حسين لجائزة نوبل للادب فقد رشحت وزارة الارشاد طه حسين . ولكن فوجئت وزارة الارشاد بأن شروط الترشيح لجائزة نوبل ان يكون من جهة ادبية معترف بها دوليا . ولا يجوز ان تقوم الحكومات بالترشيح . والجهة الادبية المعترف بها هى جامعة القاهرة .. أو أية هيئة ادبية عالمية فى فرنسا . وقد كان توفيق الحكيم أسبق من طه حسين . فتوفيق أصدر كتابا جديدا بالفرنسية بعنوان « عصرنا الحديث » وقدمته دور النشر الفرنسية مع عشرين كتابا مترجما لتوفيق الحكيم .. كما ان اتحاد الناشرين فى فرنسا قد قدم توفيق الحكيم ايضا ..

وقد سافرت فى الأسبوع الماضى شخصية عربية معها طلب ترشيح من طه حسين . وقدم هذا الطلب الى مؤسسة جاليمار للنشر . وسيعمل ثروت عكاشة على ان تشترك ... الفرنسية فى ترشيح ... لجائزة نوبل للادب ..

الأخبار: ٢٥ مارس ١٩٦٠

لتونس فى إيطاليا. (روما: ى. ب.)».



وبعد ما يقرب من الثلاثة شهور على تعيين عكاشة سفيرا، يقرر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، منحه درجة «سفير فوق العادة»، وهو ما تبينه هذه الوثيقة:

«قرار رئيس الجمهورية العربية المتحدة رقم ١٧ لسنة ١٩٥٨.

رئيس الجمهورية

بعد الاطلاع على الدستور المؤقت للجمهورية العربية المتحدة.

قرر:

المادة الأولى- يعين السيد ثروت عكاشة سفيرًا فوق العادة مفوضًا لدى حكومة الجمهورية الإيطالية.

المادة الثانية — على وزير الخارجية تنفيذ هذا القرار.

صدر بقصر القبة فى ٤ شعبان سنة ١٣٧٧ (٢٣ فبراير سنة ١٩٥٨)

(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢٣ فبراير سنة ١٩٥٨ وأبلغ إلى وزارة الخارجية.

السكرتير العام لمجلس الوزراء».

8

شىء آخر لفت نظرى فى الجزئية الخاصة بـ «الوظائف التى تقلدها» إذ دوّن أنه «رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية»، وهو أول وزير للثقافة، يجمع بين المنصب الوزارى، ورئاسة هذا المجلس الذى تولاه فى ٢ نوفمبر ١٩٦٦ بقرار جمهورى، بعد شهرين من شغله منصب وزير الثقافة ونائب رئيس الوزراء فى سبتمبر ١٩٦٦، ووقتها كان يشغل منصب رئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وزير الدولة أمين حامد هويدى، وهذا طبقًا للوثيقة الممهورة بتوقيع رئيس الجمهورية، والصادرة تحديدًا فى ٢ نوفمبر ١٩٦٦.

ونص هذه الوثيقة:

«قرار رئيس الجمهورية العربية المتحدة رقم ٤٢١٥ لسنة ١٩٦٦ بتعيين رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

رئيس الجمهورية

بعد الاطلاع على الدستور،

وعلى القانون رقم ٤ لسنة ١٩٥٦ بإنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب المعدل بقرار رئيس الجمهورية رقم ٢٨٧ لسنة ١٩٥٧ ورقم ١١٢٥ لسنة ١٩٥٨، وعلى قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٣٦ لسنة ١٩٥٨ فى شأن كيفية تشكيل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وتحديد مكافآت أعضائه،

قرر:

(المادة الأولى)

يعين السيد الدكتور ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء وزير الثقافة رئيسًا للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

(المادة الثانية)

يُنشر هذا القرار فى الجريدة الرسمية.

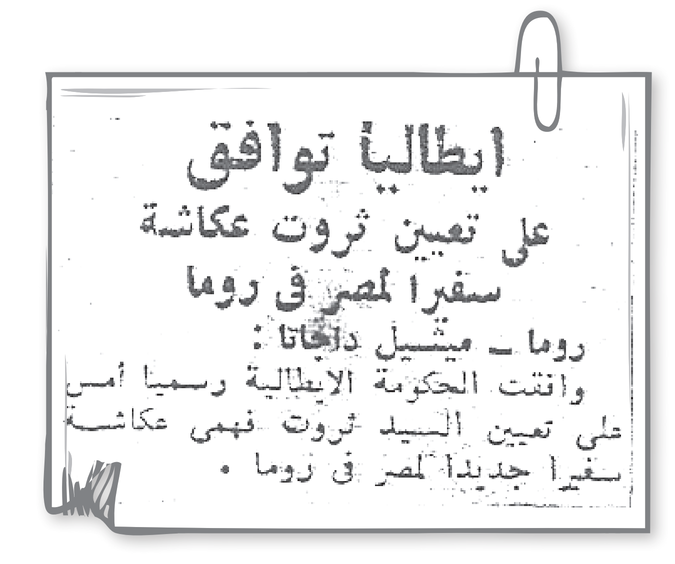
صدر برياسة الجمهورية فى ١٩ رجب سنة ١٣٨٦ (٢ نوفمبر سنة ١٩٦٦)

(جمال عبد الناصر)

صدر هذا القرار فى ٢ نوفمبر سنة ١٩٦٦ وأبلغ إلى السيد نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة، والسيد/ أمين حامد هويدى وزير الدولة والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

سكرتير عام الحكومة».

وبهذا القرار أصبح منذ العام ١٩٦٦ وحتى الآن، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، أيًا كان مسماه، جزءًا من وزارة الثقافة، وأصبح الوزير «رئيسًا»



ايطاليا توافق

على تعيين ثروت عكاشة سفيرا لمصر فى روما

روما ـ ميشيل داجاتا :

وافقت الحكومة الايطالية رسميا أمس على تعيين السيد ثروت فهمى عكاشة سفيرا جديدا لمصر فى روما .

الأخبار: ٢٤ سبتمبر ١٩٥٧

سفير مصر بروما

يطير اليوم الى ايطاليا

يطير الاستاذ ثروت عكاشة سفير مصر الجديد بايطاليا الى روما لتولى عمله وقد اجتمع السفير بالدكتور حسن محرم مدير ادارة المراسم وتسلم منه أوراق اعتماده لتقديمهـا الى رئيس الجمهورية الايطالية .

الأخبار: ٢٢ أكتوبر ١٩٥٧

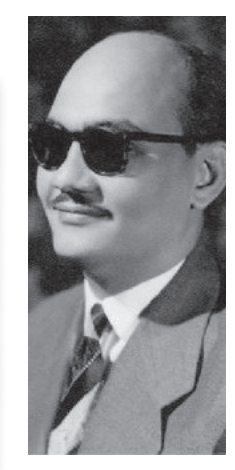
لهذا المجلس، الذى يديره «الأمين العام».

9

وتحت عنوان «مؤلفات وأبحاث» — المتضمنة فى سيرته بيده التى ننفرد بنشرها — يكشف ثروت عكاشة عن معلومة مهمة، أنه ألف قبل الثورة كتبًا باسم ثروت محمود، وليس باسم شهرته المتعارف عليه «ثروت عكاشة» كما يصف فى هذا البند ترجمته لمؤلفات جبران خليل جبران بأنها «ترجمة أمينة».

وهو بهذه الإشارة «الترجمة الأمينة»، يؤكد على ما وصفه به الكاتب الكبير الراحل رجاء النقاش، من أمانته ودقته فى الترجمة، وذلك فى مقال منشور فى ٢٩ نوفمبر ١٩٦٣ بجريدة الأخبار، بعنوان «المترجم الأمين والمترجم الخائن» والذى بدأه بقوله: «هذا مثل أوروبى معروف يقول «إن المترجم خائن» ومعنى المثل أن الترجمة الدقيقة الكاملة مستحيلة، وأن ترجمة نص من لغته الأصلية إلى لغة جديدة لابد أن تؤثر فى النص الأصلى.. مهما كان المترجم نابغًا، ومهما كان حريصًا على الأمانة» ورغم هذه البداية التى تميل إلى تصديق المثل الغربى، إلا أن رجاء النقاش رأى فى ترجمات عكاشة لأعمال جبران غير ذلك، بل إن هذه الترجمات شككته فى صحة المثل كلية، «المترجم أخلص لروح المؤلف الأصلى إخلاصًا تامًا، وعاشر هذا المؤلف معاشرة عميقة، وأحس به واقتنع بفنه، ثم قرر أن يقدمه كاملًا إلى قراء اللغة العربية، وفى بعض الكتب ومن بينها «رمل وزبد»، يقدم ثروت عكاشة النص الإنجليزى فى مقابل النص العربى، مبالغة منه فى الأمانة والتزام الدقة. إن ثروت عكاشة يقدم لنا مثلًا دقيقًا للمترجم المطلوب، ففى المكتبة الأوروبية نلاحظ كثيرًا أن الكاتب يرتبط فى الغالب بمترجم واحد معروف، فهناك مترجمون معروفون فى الإنجليزية لأدب تشيكوف وإبسن وتولستوى. كل مترجم منهم عكف على ترجمة الأديب الذى اختاره واقتنع به وعاشره فنيًا وفكريًا مباشرة كاملة. وهذا هو الذى فعله ثروت عكاشة. ولذلك فإن تجربته مع جبران تعتبر تجربة رائعة، ثمرتها هى الترجمة الأمينة الدقيقة التى بين يدينا لكتاب «رمل وزبد»، وكتب جبران الثلاثة الأخرى: النبى، حديقة النبى، عيسى.

إن ثروت عكاشة مترجم أمين.. يجعل المثل الأوروبى عن خيانة المترجم مجرد مثل مشكوك فيه».



صلاح سالم

ثروت عكاشة يقدم أوراق اعتماده فى روما

روما من ميشيل داجاتا :

قابل الاستاذ ثروت عكاشة سفير مصر فى روما وزير خارجية ايطاليا جيسيبى بيلا ، وقدم اليه نسخة من أوراق اعتماده التى سيقدمها السفير لرئيس الجمهورية جيوفانى جرونتشى خلال الايام المقبلة .

الأخبار: ٧ نوفمبر ١٩٥٧

10

إن هذه السيرة، تعد بالفعل المعادل الموضوعى لمسيرة هذا الرجل حتى أوائل السبعينيات، وقت تدوينه لها، وقد كُتبت بدقة شديدة، وتتضمن المشاهد الأساسية فى حياته ومسيرته، أنشرها كما كتبها، تحديدًا فى ١٨ فبراير ١٩٧١.

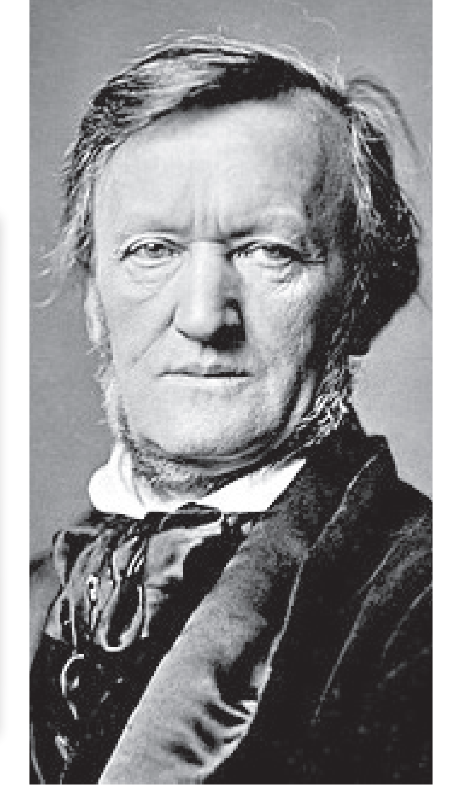
الاسم: ثروت محمود فهمى عكاشة

اسم الشهرة: د/ ثروت عكاشة

الوظيفة الحالية: مساعد ئيس الجمهورية للشئون الثقافية ١٨/ ١١/ ١٩٧١

تاريخ الميلاد: ١٨/ ٢/ ١٩٢١

المؤهلات: دكتوراه من جامعة السربون فى الآداب



ريتشارد فاجنر

ثروت عكاشة
مساعدا لرئيس الجمهورية

أصدر الرئيس أنور السادات قرارا جمهوريا بتعيين الدكتور ثروت عكاشة مساعدا لرئيس الجمهورية .

وعلم مندوب « الاهرام » أن الدكتور ثروت عكاشة سيكون مساعدا خاصا لرئيس الجمهورية للشئون الثقافية .

وسيظل مكتبه فى نفس المبنى الذى كان يعمل منه وهو وزير للثقافة .

وسوف يعمل السيد بدر الدين أبو غازى وزير الثقافة [illegible]



ثروت عكاشة

الأهرام: ١٩ نوفمبر ١٩٧٠

فى قرار جمهورى: عبد الناصر يمنحه لقب «سفير فوق العادة»

بمرتبة الشرف الأولى عن ابن قتيبة

الحالة الاجتماعية: متزوج

عدد الأولاد: ولد محمود خريج طب القاهرة ١٩٦٦ أول دفعته، ونورة اقتصاد وباليه وكونسرفاتوار

المدارس والجامعات التى تعلم بها: أول دفعته فى التخرج من الكلية الحربية عام ١٩٣٩، تخرج من كلية أركان الحرب ١٩٤٨، قضى عام بمعهد العلوم السياسية جامعة القاهرة، حصل على دبلوم الصحافة ١٩٤٨، حصل على الدكتوراه فى الآداب من جامعة السربون عام ١٩٦٠ بمرتبة الشرف الأولى.

اللغات التى يجيدها: فرنسية، الإنجليزية.

الوظائف التى تقلدها: عمل بالصحافة، رأس تحرير مجلة التحرير، ملحق عسكرى فى بون وباريس ثم سفير فى روما ١٩٥٧، وزير الثقافة عام ١٩٥٨ عندما صدر قرار إنشاء وزارة الثقافة والإرشاد، رئيس وعضو منتدب لمجلس إدارة البنك الأهلى ٨/ ١٠/ ١٩٦٢، رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، عين وزير الثقافة والإرشاد القومى بالحكومة المركزية ج. ع. م، رأس وفدنا فى مؤتمر اليونسكو ١٩٦٢، نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة عام ١٩٦٦، عضو مجلس الأمة بالتعيين عام ١٩٦٦ ورئيس للجنة الشئون الخارجية.

رحلات إلى الخارج: قابل فيها رؤساء وملوك دول أجنبية لإنقاذ آثار النوبة: السويد، أمريكا، إيطاليا، كوبنهاجن، دنمرك.

مؤلفات وأبحاث: ترجم مؤلفات جبران خليل جبران ترجمة دقيقة، بدأ يؤلف ويترجم من عام ١٩٤٢، فأخرج للناس ١٩ كتابًا فى العلوم العسكرية والأدب والفن، كتب قبل الثورة باسم ثروت محمود.

الأوسمة والنياشين: وسام الفنون والآداب من طبقة كومندوز من حكومة فرنسا، وسام الصليب الأحمر من حكومة هولندا، شهادة تقدير من هيئة اليونسكو ١٩٧٠ وميدالية ذهبية، وسام استحقاق من النمسا من الطبقة الأولى ١٩٧١، حصل على كأس معرض الكتاب العربى ببيروت.

الهوايات الخاصة: له مكتبة موسيقية تعتبر الأولى فى الشرق الأوسط، مولع بفاجنر.

بيانات أخرى: قاد فصيلة من سلاح الفرسان ليلة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، حارب فى فلسطين، رشح فى دائرة الوايلى ١٩٥٩.

قرارات اتخذها كوزير للثقافة: أنشأ المعاهد عمومًا: الفنون المسرحية والسينما والباليه والكونسرفاتوار ومركز الفنون الشعبية وفرق الرقص الشعبى، أنشأ قصور الثقافة والسيرك وقوافل الثقافة، نقل الثقافة للريف، ساهم فى إنقاذ آثار النوبة، وإحياء التراث الغنائى العربى القديم «قاعة سيد درويش».

11

يضاف للجوائز التى حصل عليها: جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٨٧، بعد أن أخفق فى الحصول عليها عام ١٩٨٢، مما استتبع توضيحًا من جانب وزير الثقافة وقتها محمد عبد الحميد رضوان نشرته جريدة الأهرام فى ١٠ مايو ١٩٨٢: «لم يفز د. ثروت عكاشة المرشح لجائزة الدولة التقديرية هذا العام، فقد حصل على ٢٣ صوتًا، بينما الحد الأدنى للفوز بالجائزة ٢٤ صوتًا، وبذلك حُجبت الجائزة، أعلن ذلك وزير الدولة للثقافة محمد عبد الحميد رضوان، عقب اجتماع المجلس الأعلى للثقافة أمس».

وقد فاز منفردًا فى عام ١٩٨٧ بجائزة الدولة التقديرية فى الفنون، بعد أن قرر المجلس حجب الجائزتين الأخريين فى ذات الفرع.

وفى عام ١٩٩٥ يُمنح درجة الدكتوراه الفخرية فى العلوم الإنسانية من الجامعة الأمريكية، وفى ٢٠٠٢ يحصل على جائزة مبارك فى الفنون من قِبل المجلس الأعلى للثقافة، قبل تغيير مسماها إلى جائزة النيل بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

12

أما مكتبته، خاصة «الموسيقية»، التى اعتبرها «الأولى» فى الشرق الأوسط، فقد أهداها فى عام ١٩٩٤ لأكاديمية الفنون، تقديرًا منه لهذا الصرح الكبير، الذى كان واحدًا من الصروح التى بُنيت على يديه وبفعل قراراته المدروسة أثناء ولايتيه لوزارة الثقافة؛ الأولى (نوفمبر ١٩٥٨ حتى سبتمبر ١٩٦٢) والثانية (سبتمبر ١٩٦٦ حتى نوفمبر ١٩٧٠)، وتضم هذه المكتبة حسب الإحصاء الذى حصلتُ عليه من د. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون: ٩٢٠ كتابًا عربيًا، ٩٩٦ كتابًا أجنبيًا، ٢٠٩٨ صورة، ٤٣٣ أسطوانة، ١٦٦٩ شرائح، ٣٥٠ مجلة، ويجرى حاليًا إدخال كافة بياناتها على الكمبيوتر لتسهيل الاطلاع عليها من قبل المترددين على المكتبة المركزية بأكاديمية الفنون.

كما قامت أسرته – بعد وفاته فى عام ٢٠١٢ – بإهداء مقتنيات أخرى من مكتبته لثلاثة أماكن: مكتبة الإسكندرية، دار الكتب بباب الخلق، المكتبة المركزية بجامعة القاهرة.



محمد عبد الباسط عيد

ناقد

لمن يكتب الكاتب؟

هناك بالتأكيد جمهور يتوجه إليه الكاتب، وهذا الجمهور قد يكون عامًا وقد يكون شريحة خاصة من القرّاء حسب نوعية الموضوع، وطبيعة المطبوعة أو المنصة التى يطلّ منها الكاتب على قرّاءه؛ فالكتابة على صفحات مجلة الثقافة الجديدة تختلف بالتأكيد عن الكتابة لقارئ مجلة نقدية محكّمة ومختصة بالنقد الأدبى مثل مجلة فصول. وهذا الاختلاف يتصل بطبيعة التناول ولغته والهدف منه.

ورغم ذلك؛ فإن الكتابة فى كل الأحوال تستهدف الإقناع والاستمالة، وقد لا يكون مبالغًا إذا قلتَ: إنّ الهدف من الكتابة هو «الاستمالة»، والكاتب الجيد ليس هو الذى يملك أسلوبًا فحسب، وإنما هو الذى يستميلك بهذا الأسلوب إلى فكرته، يدعوك إليها ويقنعك بها، والكاتب الجيد لديه «حِيَل» كثيرة لتحقيق هذا الهدف، ويمكنك أن تطلق عليها «استراتيجيات الاستمالة والإقناع» التى تختلف باختلاف الكُتّاب والسياقات، وبها يمتازون فيما بينهم، وهذا لا يعنى أننا لا يمكننا الحديث عن استراتيجيات عامة يجب أن تتوفر فى كل كتابة يراد لها أن تحقق الهدف منها، وهو إقناع القراء بهذا الرأى أو ذاك، أو دعوتهم إلى التفكير فى هذه الفكرة أو تلك.

ويأتى على رأس هذه الاستراتيجيات صورة الكاتب نفسه فى ذهن قراءه، ولقد وعى القدماء دور هذه الصورة ولفتوا الانتباه إلى قيمتها وأهميتها، وهى اليوم شديدة التأثير بحكم ثورة التواصل واتصال كثير من الكتاب بقرائهم عبر منصات التواصل، بل وتدوينهم بشكل يومى، مما يطلعنا على مواقفهم المختلفة تجاه الأحداث والتصريحات والتريندات والهشتاجات.. كل هذا جعل صورة كاتب اليوم شديدة التجسيم والحضور فى ذهن القُرّاء.

وهذه الصورة تُوجّه القرّاء دائمًا، وتجعلهم يفسرون مقالته بناء على هذه الصورة، إنها أقرب إلى أن تكون مفتاح التأويل الجاهز، وإذا لم يجد القارئ ما يدعم تلك الصورة فى المقالة التى يطالعها الآن، فقد يحدثك عن النوايا الخفية، والمقاصد غير المنظورة التى تكمن خلف كلماتها، أى أنه يحكم على المقالة التى يطالعها فى ضوء مقالات أخرى، أو تدوينات قديمة يمكن الإتيان بها فى التّو واللحظة من على صفحته الشخصية على «فيسبوك» أو «تويتر» أو غيرهما، ويضعها فى التعليقات على نحو يربط بين الأشياء، وبما يدعم وجهة نظره..!

بالتأكيد لا يمكنك أن تعفى الكاتب من المسؤولية عن هذه الصورة النمطية التى مكّنت قراءه من تصنيفه ووضعه فى هذه الخانة أو تلك، فهو بالتأكيد يتحمل جزءًا من سلوك القراء تجاهه، وهنا يمكن أن نتساءل: ما الصورة المثلى للكاتب؟ وماذا يجب على الكاتب أن يفعله دفعًا لهذا الالتباس أو سوء التفسير، وحرى به أن يفعل؛ فالأمر يتعلق بوظيفة الكتابة، أى قدرتها على الإقناع والاستمالة؟

يعلمنا أرسطو أن الإقناع يحدث حين يعتقد القارئ أن الكاتب أهلٌ للثقة؛ فنحن — طبقًا لكلامه — نمنح ثقتنا للشرفاء من الناس بسرعة وعن طيب خاطر، فى الكتابة وفى غيرها من أمور الحياة، وقد نمنح هذه الثقة طبقًا لصورة الكاتب التى تكونت لدينا عنه سابقًا، وحتى لو لم تكن لدينا صورة سابقة عنه، فنحن نكوّنها من خلال مقالته التى نطالعها له الآن؛ إذ يمكننا استنتاج صورة الكاتب من بين سطوره بشكل غير مباشر، وهذه أقوى وسائل الاستمالة وأكثرها تأثيرًا، أقصد أن تكون صورة المتكلم الحيادية النزيهة مبثوثة فى ثنايا مقالته.

وهذه الصورة يمكن للكاتب أن يصنعها، أى أنه يوجدها إذا لم تكن موجودة، ولذلك يصفها أرسطو بأنها حيلة صناعية، إنه يصنع سمعته عبر خطابه الذى ينبغى أن يوحى بأنه يتحلى بأخلاق معينة تدفع المتلقى إلى منحه ثقته.

قد يبدو الأمر وكأننا نتحدث عن الأخلاق، ولكنه فى الحقيقة ليس كذلك تمامًا؛ نحن نتحدث عن هدف عملى يجعل المتلقى مستعدًا لقبول الكلام أو المقالة، ولن يحدث ذلك إلا إذا رأى فى الكاتب شخصًا تتوفر فيه الصفات التى تمكّنه من الإدلاء برأى صائب، وطبقًا لأرسطو أيضًا يأتى مفهوما السداد والفضيلة على رأس هذه الفضائل.

ويتعلق السداد بما نطلق عليه اليوم التأهيل العلمى الذى يُمكّن الكاتب من تصدر موضوعه والحديث فيه، فنحن نسأل دائمًا عن القائل، من هو؟ وفى أى جامعة تلقى معارفه وعلومه؟ ولا تستوى الجامعات ولا المؤهلات فى أذهاننا بالتأكيد..!

نستكمل فى المقالة القادمة.

يعود إلى القاهرة بعد 15 عامًا

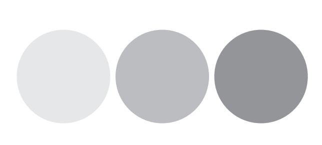
منير الشعرانى:

روح العبارة تحدد الخط الذى أستخدمه

«هو الذى رأى
هو الذى عرفْ
هو الذى خبر كل شىء واعتبرْ
وفى كل شىء تبحَّرْ
سيّد الحكمة هو
عرف السرَّ وكشف الخفىَّ
وفى لوح من الحجرْ، حفر كلّ ما عانى واختبرْ»

مقتطف من ثلاثية ملحمة جلجامش التى قام بصياغتها شعريًا وتشكيليًا وخطّيًا الفنان منير الشعرانى.

منى عبد الكريم





حين أراد معلمه أن يختبر صبره، ويتأكد من شغفه وجديته فى التعلم، طلب منه أن يذهب ويكتب خمسين صفحة مكررًا العبارة نفسها، وكان كلما انتهى طلب منه أن يكرر الأمر، ولم يضجر الصبى، فقد كان كل همه أن يقبله المعلم بين تلاميذه، فظل يتبع تعاليمه بلا كلل حتى تأكد الأستاذ أن منير يستحق وبجدارة أن يكون ضمن تلاميذه.

ظل منير الشعرانى ينهل من علم أستاذه، وقد تعلم على يد أستاذ الخط السورى بدوى الديرانى الذى فتح أمامه أبواب معرفته، لم يكن الأمر له علاقة بالخط وأصوله فحسب، ولكنه تعلم منه أيضًا أن الخطاط عليه أن يكون مثقفًا.. واعيًا.. له رأى، تعلم أن تلك العبارات التى يصيغها الفنان ما هى إلا موقف ورأى ووجهة نظر. رافقته العبارة.. كانت معنى وتشكيلًا هى همه الشاغل.. فمن «نظرَ اعتبَر».. مئات العبارات التى صاغها خطًا والتى استقاها من القرآن ومن التراث الصوفى والقبطى ومن الشعر، وفى كل مرة يدفع الشعرانى من يتأمل لوحاته على تجاوز السطح إلى العمق «ما أبتغى جل أن يُسمى»، و«الخفى فى الجلىّ».

ورغم أنه كثيرًا ما أعاد تقديم عبارة «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، إلا أن كل عباراته متسعة برحابة الخير والجمال، وبحجم الحب والعدالة والإنسانية، ولذا فإنه بإمكانك أن تتعرف على شخصية منير الشعرانى بقراءة لوحاته تلك التى ترجمها فى مقولة «ما أنا إلا خطاى».

وبمرور الوقت واتساع الخبرة انحاز الشعرانى لأن يكون زاهدًا على المسطح، متقشفًا فى استخدام اللون.. متفلسفًا بالمعنى.. متبحرًا بالجمال.. هو خليط من متمرد وصوفى.. إنسان خلوق مثقف واعى.. لا يميل إلى الثبات، فهو على هدوئه ورصانته فى الحديث شخص متمرد على القوالب.. تمرد تكتشفه فى الحديث معه عن رحلة حياته، تمرد قاده للخروج من سوريا بسبب ملاحقته أمنيًا لاتجاهاته السياسية فكانت «لا» مشروعًا بحد ذاته، لأتوقف كثيرًا عند تعليق أحد أصدقائه على موقع التواصل الاجتماعى «فيسبوك» حين سأله «كم من اللاءات لديك؟» ليجيبه «بقدر ما فى الروح من وجع!».

أما بالخط العربى، فقد تمرد على السائد والشائع، وعمل على تطوير أنواع تقليدية من الخطوط العربية، ولم يكتفِ، بل إنه بحث وراء الخفى والمهجور من الخطوط، تلك التى لم يصلنا منها سوى النادر، مثل الخط النيسابورى، الذى لم يعثر منه سوى على صفحتين، فما كان منه



الأفعال أبلغ من الأقوال



كنت أصمم الكتب التى أختلف معها فكريًا لأشتبك بوجهة نظرى من خلال الغلاف

إلا أن اعتنى به واستكمله ومنحه حياة، فاستعيد عبارته البديعة التى طرحت أخضر على أحد مسطحاته «وحبوب سنبلة تجف ستملأ الدنيا سنابل».

كذلك صمم الشعرانى خطوطًا جديدة، منها مثلًا ثلاثة خطوط طباعية لمجلة «الكرمل» الثقافية، وخط لمجلة اللوتس الثقافية الدولية، وخط theMixAra-bic مزدوج اللغة، بالتعاون مع المصمم الهولندى لوكاس ديغروت، وكذلك خط theSansArabi. وله كراسات لتعليم خطوط الرقعة، والنسخ، والتعليق، والفارسى، والديوانى، والثلث، والكوفى، وأشرف على العديد من ورش الخط وتصميم الحروف الطباعية للهواة والمحترفين فى عدد مع الدول، وقد صدرت عدة كتب مصورة تتناول أعماله.

تخرّج الشعرانى فى كلية الفنون الجميلة بدمشق، قسم الزخرفة (شعبة التصميم الزخرفى) عام ١٩٧٧. وعمل خطاطًا ومصممًا فنيًا للكتب والمطبوعات، وصمم عبر تجربته الإبداعية أكثر من ٢٠٠٠ غلاف كتاب، وعشرات الشعارات كان من بينها شعار المركز القومى للترجمة بمصر، وله كتابات فى النقد الفنى، وشارك كمستشار فنى فى أعمال الموسوعة العربية العالمية، وكتب مداخل الخط العربى وأعلامه فيها. شارك فى العديد من المعارض الجماعية، وأقام عشرات المعارض الفردية فى الوطن العربى وخارجه، وله مقتنيات فى مختلف أنحاء العالم، كما شارك فى العديد من الندوات والمؤتمرات حول الخط والحرف

الطباعى العربى عربيًا ودوليًا.
وعلى الرغم من أنه جاب العالم، حيث اشتهر عالميًا بإبداع لوحات خطية متفردة وشاعرية، إلا أن مصر لها مكانة خاصة بقلبه، فقد عاش بها ما يقرب من عشرين عامًا، ومنها انطلق أول معارضه الفنية، ولاقى قبولًا وحفاوة من الفنانين والنقاد، وقد كتب عنه الفنان حسين بيكار عام ١٩٩٠ «إذا كان لكل حياة بعث، فما يبدعه الفنان منير الشعرانى بعث للخط العربى»، ولهذه الأسباب مجتمعة، كان خبر إقامة معرض



لأعمال الفنان منير الشعرانى بجاليرى خان المغربى بالزمالك فرصة طيبة للقاء والحوار، خاصة وأنه يأتى بعد غياب ١٥ عامًا، وفيه قدم ٥٠ عملًا تحت عنوان «إيقاعات خطية»، ذلك العنوان الموسيقى الذى يستدعى إلى الأذهان ما كتبه بيكار فى مقالة نقديّة نشرت بالقاهرة فى كتيّب مصوّر عن سلسلة «نقوش» عام ١٩٩٣ تحت عنوان «القلب والقالب»، إذ يقول عن منير الشعرانى «يملك إلى درجة الأستاذية ناحية البعد الإستطيقى والبعد التعبيرى والبعد الصوفى ويجمعها جميعًا فى باقة واحدة. وهو ك «مايسترو» حاذق يدرك خصائص الحروف وإمكاناتها الآلية، يستخدم ملكته القيادية فى تحريك الكلمات والحروف واختيار مواقع ظهورها واحتجابها فوق مسرح اللوحة حجمًا وزمنًا، وحِدّة وضعفًا بحيث يعمل الخط المسترسل عمل قوس الكمان بين الآلات الموسيقية، وتعمل النقط مختلفة الحجم والعدد عمل نقرات الدفوف إذا تناثرت ودقت، أو قرع الطبول إذا غلظت أو ثقلت... وليس بالضرورة أن تلازم النقطة الحرف التابع ملازمة الظل للجسم، بل هى تحتل مكانها من اللحن العام والتوقيت المناسب اللذين يحددهما الفنان برهافة بالغة الحساسية. ثم تعمل الألفات عمل «المصدّات» والسدود التى يتوقف عندها اللحن ليستدير أو ليتخذ مسارًا آخر (Stacats) أو تقوم الحروف اللينة بدورها الانسيابى مثل القنوات التى تحمل الماء إلى جميع الأطراف دون

أن تعترضها السدود (Legats) وهنا لا يمكننا أن نغفل الدور الموسيقى الذى يؤديه الحرف العربى وننتزع منه هذه الخاصية التى انفرد بها. وخاصة عندما يتجه اتجاهًا «مليوديًا» أفقيًا أحادى النغم مثل الموشح الأندلسى أو البَشرَف».

التقيتُ بالفنان منير الشعرانى خلال معرضه بقاعة خان المغربى، وكان لنا معه هذا اللقاء:

أكثر من خمسين عامًا ارتبط فيها اسمك بالخط العربى، لكننى أريد أن أعرف عن تلك الشرارة الأولى التى أشعلت ذلك الشغف الذى لم يفتر؟

كنت فى الصف الثالث الابتدائى، وقد أحببت الرسم والخط معًا، إذ كانت الكتب وعناوينها تلفت انتباهى، أتذكر أن مديرة المدرسة كانت هى التى تعطينا مادة الرسم، وحين رأت شغفى بالخط نصحتنى أن يصطحبنى والدى لخطاط لأتدرب على يديه، وكانت إنسانة تربوية علقت لافتات لى على الحائط بالإدارة، فكان هذا عامل تشجيع كبير. أما فى مادة الرسم، فكانت تعطينى درجة أكبر من ابنها الذى كان رفيقى بالمدرسة، وكان يحب الرسم أيضًا، والتحق معى بكلية الفنون الجميلة لاحقًا. بعدها اصطحبنى والدى لأتعلم عند الأستاذ بدوى الديرانى، وهو أحد أعلام الخط بسوريا.

ألا ترى أنه من الغريب أن ينجذب طفلًا بهذه السن لتعلم الخط بذلك الشغف فى ظل ما نراه من فرار الأطفال من الكتابة كعبء ثقيل؟

الطفل بحاجة لأن يجد ما يلفت انتباهه، فالسياق الذى ينشأ به الأطفال يحببهم فى الكتابة والقراءة أو ينفرهم منها، وقد التحقت بالكتّاب فى مدينتنا الصغيرة، وبعده الحضانة، تعلمت خلال تلك الفترة القراءة والكتابة، وأصبح عندى نهم للقراءة منذ طفولتى المبكرة، كذلك كانت هناك كراسات للخط فى المدارس، اليوم الأطفال لا يحبون المطالعة نتيجة تدهور مستوى التعليم عمومًا مع الأسف، فأيام طفولتى كانت هناك حصصًا للموسيقى مثلًا، وكان لدينا كورال بالمدرسة وغير ذلك، الآن ما الذى يتعلمه الطفل؟ هذا سؤال مهم لكنه يجيب على سؤالك.

كثيرًا ما تتحدث عن دور الأستاذ بدوى الديرانى فى حياتك، أريد أن أستعيد معك الآن ذكرياتك معه؟

بالنسبة لى، لم يكن الأستاذ بدوى معلمًا للخط فقط، كان قيمة وقامة، كان له دور كبير فى تشكيل وعيى بالخط، لكننى كذلك تعلمت منه قيمًا كبيرة، منها أخلاق الفنان وإخلاصه لعمله، وقد اختبر صبرى طويلًا قبل أن يقبلنى بين طلابه، حتى يدرك أننى مستحق لتعبه ومجهوده، فلم يكن يأخذ نقود مقابل ما يقوم بتعليمه.. ولذا كان حريصًا أن يكون طلابه لديهم شغف حقيقى بتعلم الخط.

تعلمت من الأستاذ كذلك أن أعرف القواعد تمام المعرفة قبل أن أكسر تلك القوالب، فلا يمكن التطوير لمن لا يدرك الأسس، كان دائمًا ما يخبرنى؛ تعلم القواعد ثم افعل ما يحلو. كما كان الأستاذ بدوى الديرانى متسع الثقافة، وهو أمر مهم لأى خطاط، فالبعض لا يهتمون بالثقافة، حتى أن بعضهم ليس لديه معرفة كافية بتاريخ الخط، تلك الثقافة هى التى تصنع الفارق بين النسّاخ والفنان.. بين من يقوم بالنقل والتكرار ومن يجدد ويحدِث فارقًا.





أنت فى كل شىء

ولشدة ما أثر هذا الأستاذ فى حياتى، فلم أجرؤ أن أضع توقيعًا على أعمالى طوال وجوده على قيد الحياة، حتى مع بداية عملى الاحترافى مع المطابع وغيرها، شعرت أنه من غير اللائق أن أوقع عملًا باسمى فى وجوده حتى توفى فى ١٩٦٧، بعدها بدأت أوقع على أعمالى فى مجال

التصميم، فلم أكن بدأت حينها مشوارى مع تطوير الخطوط، لكننى كنت مشغولًا وقتها بسؤال لماذا يسير الخطاطون على خطى من سبقهم دون تطوير، ولم يكن برأسى أفكار حينها واضحة حول الإضافة.

هل كان الخط هو الدافع لك لدراسة الفنون الجميلة وبالأحرى تخصص التصميم الجرافيكى؟

الحقيقة أننى عندما فكرتُ فى الالتحاق بكلية الفنون الجميلة اخترت قسم التصميم الجرافيكى لأنه أقرب التخصصات للتعامل مع الخط العربى إذا أردت التجديد فيه، وعندما التحقت بالكلية بدأت أربط بين الجماليات العامة للفن والجماليات الخاصة للخط العربى، وكنت أعتمد على الخط فى عدد من المشاريع فكنت أشكل منه التصميم الأساسى.

ولكن متى بدأت عرض لوحاتك بالخط العربى؟

كان ذلك بالقاهرة فى عام ١٩٨٧، ولكن ذلك التاريخ سبقه على الأقل عشر سنوات من التحضير والتجهيز، فبعد تخرجى لوحقت فى سوريا لأسباب سياسية، وخرجت منها إلى لبنان وقررت العمل بالتصميم ولكن بالمجال الثقافى تحديدًا، فلم أكن أحب أن أعمل بمجال الدعاية والإعلان، فاتجهت لتصميم أغلفة الكتب، واللوجوهات والبوسترات، واتخذت من تصميم أغلفة الكتب وسيلة لتجريب تطويرات فى الخطوط، لأن الغلاف يتيح ذلك سواء فى كتابة عنوانه أو تشكيل الغلاف ككل، فالغلاف بالنسبة لى لوحة لابد أن تكتمل عناصرها الفنية، وكنت دائمًا حريصًا على أن يكون لى وجهة نظر فى تصميم الغلاف، فهو ليس مجرد صورة وعنوان، وإنما لابد من تحقيق رؤية بصرية متكاملة من خلاله ترتبط بروح الكتاب.

هل سبق لك أن رفضت تصميم أغلفة بعض الكتب؟

بالطبع، ولكن ليست تلك التى أختلف معها فكريًا وإنما تلك الكتب الصفراء ذات المحتوى التافه، فلطالما كان عندى استعداد لتصميم الكتب التى أختلف معها فكريًا، فأشتبك معها بوجهة نظرى من خلال الغلاف، وقد كنت معروفًا للناشرين فى مصر كمصمم أغلفة من بيروت، وذلك حتى قبل أن أتى إليها واستقر بها، إذ كانت بيروت وقتها مركزًا قويًا فى عالم النشر فى المنطقة العربية، وكانت تقوم بتصدير الكتب للعالم العربى كله، واستمر الحال هنا فى تصميم أغلفة الكتب لمختلف الجهات وكذلك الهيئات الثقافية.



قُل كل يعمل على شاكلته

لم أجرؤ على توقيع أعمالى فى حياة أستاذى بدوى الديرانى

تطور فن الخط مرتبط بالبناء الحضارى للدولة



أنت معنى الكون

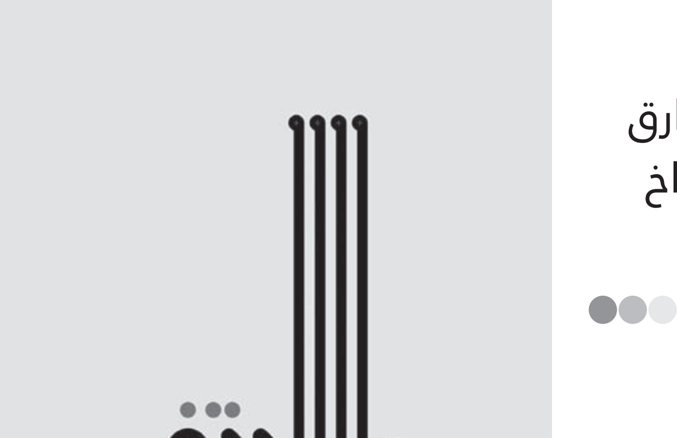
حسين بيكار بصحبة منير الشعرانى فى أول معرض له بالقاهرة

هل ترى أن هناك كتب شكلت نقطة محورية فى مسيرتك ؟

لا أستطيع أن أقول إن هناك كتابًا أو تجربة بعينها أحدثت نقلة نوعية، إنما هى مسيرة ممتدة من العمل المستمر، فمثلًا إذا عدنا لتصميم الأغلفة كنت أحرص أن يكون الغلاف بكل عناصره ملفتًا، يشد عين القارئ، وكنت أضع فى اعتبارى مراعاة كل الأمور بما فى ذلك ظروف العرض، فعندما جئت لمصر كانت هناك عوامل أخرى وضعتها فى الاعتبار فيما يتعلق بعملية التصميم، فبعض المكتبات كانت تعرض الكتب بفرشة على الأرض، وهنا كنت أفكر أن الغلاف يجب أن يشد بصر القارئ ليجعله يرفعه على الأقل حتى يرى محتواه، فلا يمكن أن أصمم غلاف ينفر القارئ، لابد من أن يجذبه الغلاف، ليس بمنطق الإثارة الذى تقوم به الصحافة، ولكن بمنطق ثقافى، فتصميم غلاف الكتاب مرتبط بصناعة كبيرة، كانت تلك الفترة ثرية؛ عملت خلالها كثيرًا على التطوير فى شكل الخطوط، لنقُل كانت فترة لاختمار أفكار التطوير برأسى، كذلك ساعدنى عملى بالصحافة الثقافية، فقد جعلنى أصمم

> السياق الذى ينشأ به الأطفال يحببهم فى الكتابة والقراءة أو ينفرهم منها

> الثقافة تصنع الفارق بين النسّاخ والفنان



ما أبتغى جلّ أن يسمى

خطاطين وقبل الإسلام كان هناك عدد محدود ممن يجيدون الكتابة، ولا أدل على ذلك مما وصلنا من السير أن الرسول صلى الله عليه سلم فرض على الأسرى فى غزوة أحد تعليم عشرة من أبناء المسلمين الكتابة لتحرير أنفسهم، وهنا بدأ الاهتمام بالكتابة والتدوين وليس بالخط كفن، ولذا حين يُقال إن كتابة القرآن هى التى طورت الخط أرد أن هذا كلام غير علمى، فالتطور الأول حدث فى العصر الأموى حين أراد عبد الملك تعريب الدواوين، ثم بدأ التطوير الجمالى بعد ذلك عندما أصبح هناك اهتمام بالعمارة، فقد ظهرت أنواع عديدة من الخط العربى على درجة عالية من الجمال نتيجة التعامل مع الحجارة أو مع الطين أو مع الجص أو مع الخزف وغيرها، مما يؤكد أن تطور فن الخط مرتبط بالبناء الحضارى للدولة.

ودعينى أؤكد أن الخط العربى قبل العثمانيين لم يكن مؤطرًا بالإطار الدينى، فبالمطالعة المستمرة فى تاريخ الخط والتعرف على الأنواع المختلفة تمكنتُ من اكتشاف العالم الأوسع للخط العربى، وهو أوسع بكثير من العالم الذى صوّره العثمانيون الذين تركوا ستة أنواع من الخطوط اعتبروها هى الأنواع المعتمدة، فى حين كان هناك مجموعة كبيرة من الخطوط — لاسيما الخطوط الكوفية — بطى النسيان، عندما بدأت بالبحث عن المراجع والمصادر العربية والأجنبية وتاريخ الفن اكتشفت أن هناك عالمًا ثانيًا مسكوت عنه، وكان لابد من إعادة الاعتبار لهذه الخطوط بتطويرها والعمل عليها.

قدمت معارضك بالعالم العربى وكذلك بمختلف دول العالم الغربى، هل يختلف تلقى العمل بمعرفة اللغة العربية؟

الخط العربى بصريًا هو فن تجريدى سواء من سيراه عربى أو أجنبى، المتلقى العربى يفكر بالمكتوب قبل أن يفكر بالشكل، فهو يهتم بالمعنى أولًا ثم التشكيل، أما المتلقى الأجنبى، فقد تعود على تلقى الفن بصريًا، وسواء أدرك المتلقى أو لم يدرك ما هو مكتوب فعليه أن يتعامل مع لوحة الخط كعمل فنى قائم على التكوين وعلى العلاقات الجمالية والبصرية.

تعود للقاهرة بمعرض جديد بعد خمسة عشر عامًا من الغياب. لماذا اخترت «إيقاعات خطية» عنوانًا له؟

ربما ليست هى المرة الأولى التى أسمّى معرضًا بهذا الاسم، فقد سبق وأطلقت هذا العنوان على أربعة معارض سابقة على الأقل، وأنا أرى أن الخط به موسيقى

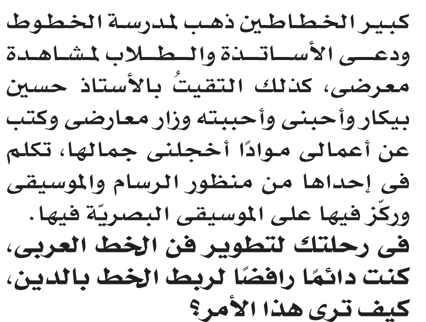


لا إكراهَ فى الدين

كبير الخطاطين ذهب لمدرسة الخطوط ودعى الأساتذة والطلاب لمشاهدة معرضى، كذلك التقيتُ بالأستاذ حسين بيكار وأحبنى وأحببته وزار معارضى وكتب عن أعمالى موادًا أخجلنى جمالها، تكلم فى إحداها من منظور الرسام والموسيقى وركّز فيها على الموسيقى البصريّة فيها.

فى رحلتك لتطوير فن الخط العربى، كنت دائمًا رافضًا لربط الخط بالدين، كيف ترى هذا الأمر؟

نعم أرى أن الخط ليس مرتبطًا بالدين لكن هو موضوع أشمل، للأسف الناس لا تفصل بين الخط والكتابة، فالكتابة بكل اللغات هى مسألة توصيلية تتعلق بالأمور الدُنيا الخاصة بالتواصل أو التوثيق، بينما فن الخط هو مرحلة أرقى، لا يرتبط بالتواصل بقدر ما يرتبط بالجمال، لذا من كانوا يقومون بنسخ الكتب كنا نطلق عليهم نساخين وليسوا





لوحة الحب

أحرف طباعية.

كيف قدمت لنفسك إذًا كفنان خط فى معرضك الأول الذى أقيم بالقاهرة؟

قدمت فى هذا المعرض أوائل الخطوط التى طورتها، وهى لم تزد كثيرًا بعد ذلك، ولاقى المعرض قبولًا لدى الخطاطين والفنانين التشكيليين والنقاد، وقد كان الرهان بينى وبين نفسى أن أقدم فنًا يمكننى الدفاع عنه أمام كل تلك الفئات، أتذكر وقتها أن الأستاذ محمد عبد القادر

بصرية، وحين أعمل على اللوحة لابد من تحقيق الإيقاع والتناغم الذى يشبه الموسيقى، وأعوّل على النقاط الحمراء لتحقيق التوازن الإيقاعى، وهى مفردة مهمة جدًا أحيانًا أحركها من موقعها قليلًا حفاظًا على الإيقاع، فالنقاط بشكلها المستدير ولونها الأحمر تحرك العين معها عبر المسطح.

لكن مع تنوع الخطوط واختلاف العبارة، كيف تلتقى العبارة بالخط الذى تعيش معه على المسطح؟

أولًا كل العبارات كما ذكرت تحمل جزءًا من رؤيتى فى الحياة، وأنا أختار العبارات بعناية لتعكس ما أفكر به بعمق، وتتباين المصادر التى أستقى منها تلك العبارات ما بين الشعر والنثر والأحاديث والتراث الصوفى والكتب المقدسة وحتى الأعمال الفلسفية.

وأنا أبدأ باختيار العبارة فى تلك اللحظة التى أشعر أننى يجب أن أتعامل معها، وروح العبارة هى التى تحدد الخط الذى أستخدمه، إذ أختار لها الشكل الأكثر ملائمة من خلال إحساسى أى نوع من أنواع الخط يحمل القيمة التعبيرية التى تتناسب مع هذه الفكرة، فمثلًا العبارات الحاسمة يلزمها خط قوى وصارم، العبارات التى تتحدث عن العاطفة أو الحب تحتاج لخط أكثر ليونة، بعد ذلك أبدأ بعمل اسكتشات ثم أختار أحدها، ثم أقوم بتنظيم العلاقات بما يتناسب مع توجهى الجرافيكى أو البصرى، لأطرح تساؤلًا لنفسى؛ ماذا أريد من هذا التشكيل وما هى الأشياء التى أريد أن أوصلها من خلاله وتضيف للعبارة بصريًا ومعنويًا وجماليًا، أما عن اختيار الألوان فقد تطور كذلك عبر الزمن، فقد كنت أكثر فى استخدام الألوان ثم بدأت أختزل بها، أصبحت أعتمد على التقشف الفعال أو التجريد إلى أقصى الحدود، لذا لا ألجأ إلى الزخرفة فى أعمالى، البطل دائمًا هو الخط.

فمثلًا نجد فى هذا المعرض عبارة «عملك مردود إليك» قدمتها بالخط الكوفى التربيعى وبالأصل يقال اسمه شطرنجى، مع التعديل فى نسبه، وهو أحد الخطوط الذى عانى من الإهمال ولم يكن أحد يتعامل معه، وقد قدمته فى شكل دائرة رغم أنه لا يستخدم معه دائرة، لكن هذا التشكيل يضيف معنى للعبارة، هنا يكون دور الفنان المطور خلق شخصية للخط. كذلك نجد عبارات بالخط المغربى وهو خط مرسل بالقلم وبشكل سريع وليس له قواعد ثابتة وقد درست نماذج كثيرة منه قبل أن أوظفه فى أعمالى.

أما عبارة «ما أنا إلا خطاى» فقد قدمتها بالخط النيسابورى، ولهذا الخط حكاية،



لاخير فى أمر لا يدبّره عقل



اتخذتُ من تصميم أغلفة الكتب وسيلة لتجريب تطويرات فى الخطوط



خيركم من فك كفه وكف فكه

فلم نستطع أن نحصل على أبجدية كاملة له، وقد عملت ما يقرب من ٥٠ عامًا على تطوير هذا الخط منذ عثرت على صفحة منقولة من مصحف قديم (اختفت آثاره!؟) بهذا الخطّ نَقَلها ونشرها الخطّاط المعلّم محمّد إبراهيم فى مجلة «فكر وفن» الألمانية عام ١٩٧١، وهى لا تحتوى على الحروف المفردة كلها ولا على حالاتها فى المواقع المختلفة من الكلمات، عدا عن أنها أتت فى سطور لا تركيب فيها، فعمدت أولًا إلى استكمال الحروف المفردة ثم فى حالاتها المختلفة فى الوصل والقطع بعد تأمّل المنطق الجمالى الذى يميّزها ويمنحها سماتها، ثم قمت بتطويرها وإعادة صياغة أشكال كثيرة من حروفها كالعين والسين والدال والقاف الوسطى، والهاء والكاف، وبعد ذلك عمدت لأول مرّة إلى توظيفها بشكل تكوينات وتراكيب، ثمّ اختبرتها على كثير من أغلفة الكتب ثم فى عشرات اللوحات التى عرضتها فى أول معرض لى فى أتيليه القاهرة عام ١٩٨٧ وما تلاه من المعارض، لذلك أطلق عليه بعض المهتمين المتابعين: نيسابورى الشعرانى.

أعمالهم اتسمت بالجرأة والتجريب والمغامرة:

الفائزون في مسابقة الثقافة الجماهيرية يبوحون





مع كل يوم جديد يمرّ يقابل المبدعون تحديًا أكبر فى تحقيق التميّز والإضافة، وقد يظن البعض أن الأمر انتهى ولم يعد هناك المزيد مما يمكن تقديمه، لكن سرعان ما يثبت خطأ ذلك بمواهب تفاجئنا وتؤكد لنا أن الإبداع نهر لا تنضب مياهه، طالما هناك إقدام مستمر على التجريب وانتشاء لروح المغامرة داخل العقول، وهو ما نجده واضحًا لدى الفائزين بجوائز المسابقة الأدبية المركزية لهيئة قصور الثقافة، التى أُعلِنت نتائجها مؤخرًا فى مجالات: الرواية، القصة القصيرة، ديوان شعر الفصحى، ديوان شعر العامية، الدرسات النقدية، وأدب الطفل، وتُوج بها 19 فائزًا من محتلف أنحاء المحروسة، ممن لم تزد أعمارهم على الخمسين عامًا.

فى «ديوان شعر العامية» فاز بالمركز الأول محمد عبد العزيز محمد السيد عن ديوان أنثى بالحجم الطبيعى «البحر الأحمر»، المركز الثانى أحمد مصطفى السيد عبد الحليم عن ديوان خارج التفاصيل «القليوبية» والمركز الثالث باهر زاهر صبحى داود عن ديوان بلياتشو بيعيط لِعَب «المنيا».

وفى مجال «ديوان شعر الفصحى» فاز بالمركز الأول رأفت محمد محمد السنوسى عن ديوان عناقيد امرأة تسكن الموسيقى «المنيا»، المركز الثانى رضا أحمد عبد الرازق رجب عن ديوان سمكة زينة فى صحن الخلود «القاهرة»، المركز الثالث جعفر أحمد حمده على عن ديوان لو كنت ماء «المنيا».

وفى «الرواية» فاز بالمركز الأول كارم عبد الغفار محمود عوض عن رواية عتبة وداد «البحيرة»، المركز الثانى أشرف مهدى عبد الشافى محمود عن رواية وطاويط النجع «القاهرة»، والمركز الثالث أحمد السيد محمد على الصياد عن رواية عمر آخر «الشرقية».

فى حين فاز بالمركز الأول فى مجال «المجموعة القصصية» أحمد الزناتى محمد حسن عن مجموعة بلوغ الجنة بقفزة واحدة «القاهرة»، المركز الثانى عمرو عاطف رمضان عثمان عن مجموعة فى الشرفة «أسوان»، والمركز الثالث حصل عليه محمد سالم أحمد سالم عبادة عن مجموعة «ما يحدث فى هدوء» الجيزة.

أما فى مجال «أدب الطفل» فقد تُوجت بالجائزة الأولى عبير فوزى عبد الحسيب أبو الليل عن عمل زقزقة عصافير «الجيزة»، المركز الثانى عادل أحمد محمد احمد عن عمل من بيت حتى صوتى «الجيزة» وجاء المركز الثالث مناصفة بين إيمان سعيد شافعى سليمان عن عملها شهد وطبيعة «القاهرة» وعزة مصطفى عبد العال هريدى عن عملها جورى وقصص أخرى «بنى سويف».

وفى مجال «الدراسات النقدية»؛ فازت بالمركز الأول أسماء عطا جاد الله عبد الكافى «المنيا»، وحصل محمد عبد العال موسى عبد العال «سوهاج» على المركز الثانى، وحصدت المركز الثالث منة الله السيد كامل محمد شتيوى «بورسعيد».

وقد توجهت «الثقافة الجديدة» لعدد من الفائزين، من أجل اكتشاف عوالمهم الإبداعية، التى صعدت بهم إلى «منصة التتويج»، وتركنا لهم المجال للحديث عن مجمل تجاربهم الإبداعية، وقيمة الجوائز فى حياتهم.

إيمان السباعى



رأفت السنوسى:

هناك جرائم تُرتكب باسم قصيدة النثر



الكتابة الأدبية لها هدف واحد ومذاق متنوع، وليس هناك ما يمكن أن نستخدمه من أفعال التفضيل لننحاز لنوع على حساب الآخر، وليس للكاتب رفاهية الاختيار بين الأجناس الأدبية التى يختارها للكتابة إذا كان يكتب أكثر من جنس أدبى، لسبب بسيط أن الكتابة هى من تحدد أو تفرض على الكاتب القالب الذى يضع فيه ما يود أن يخاطب به الناس، وللأفكار طريقتها فى الولادة والتشكّل كما هو الجنين بالضبط، وربما الكتابة الآن لا تقف طويلًا عند الأجناس الأدبية، فقد تجاوزتها إلى الكتابة عبر النوع أو التجنيس، لذا أنا هو فى كل ما أكتبه الشعر والرواية والمسرح الشعرى وحتى النقد الأدبى، والحمد لله أعمالى لاقت قبولًا من القارئ والناقد وحصدت الكثير من الجوائز وإن كانت الجوائز تقود إلى شىء ما ولكنها لا تؤدى إلى التحقق التام للمبدع.

وفيما يخص التجريب وقصيدة النثر تحديدًا، فرأيى أن هناك جرائم كثيرة تُرتكب باسم قصيدة النثر، فى كل ربوع الوطن العربى وليس فى مصر ولا فى الحنوب فقط. حتى وصلنا إلى «حارة سد» يلف الشعراء حول بعضهم ولا يعرفون إلى أين تسير بهم طرقات القصيدة. وأكاد أقول أن قصيدة النثر لم تعد مجالًا للتجريب، وأن السردية المترهلة والمفارقة الفجة والتصوير المتساهل واللغة غير المنضبطة أودت بها إلى التكرار والتشابة وبالتالى إلى سلة النسيان. وجعلها مسارب كمسارب المياة الصغيرة التى لا تشكّل نهرًا ولا تجعل الخوض فيها يدهش، ثم أن انغماسها فى الذاتية الشديدة جعل القارئ لا يحس بأن هناك أرضية يمكن أن يتشارك فيها مع الشاعر وقابل القارئ ذلك بالإعراض والتجاهل، إلا قليل هم المبدعون فيها.

وعن التجريب أيضًا نجد أن الجنوب بمبدعينه كان سبّاقًا إليه وإلى المغايرة والتجاوز، وليس أدلّ على ذلك من أن الأدب الإلكترونى وهو ما يُصنف على أنه ما بعد قصيدة النثر وما بعد الكتابة الورقية ليس له بؤرة إبداعية أو تنظيرية فى مصر إلا فى المنيا، فأول قصيدة رقمية تفاعلية فى مصر كانت من إنتاجى بعنوان «كونشيرتو الحرب» ٢٠١٥ وصدرت فى ٢٠١٧ على هامش مهرجان الدمام الشعرى وهى قصيدة ديوان تفاعلى، ومن ناحية التنظير فقد اشتغلت على ذلك الدكتورة ريهام حسنى بجامعة المنيا وقدمت أطروحتها حول الأدب الإلكترونى وفرضت مصطلحاتها التأسيسية على المستوى الأكاديمى. إذن هناك حركة إبداعية ونقدية تعتمل فى الجنوب ولها ثمارها، رغم أنه لم تعد هناك حدود جغرافية للمبدع، فحدوده الكون، وكونية الإبداع إنسانيته، وهى ما تجعله قادرًا على التواصل والتأثير والتعاطى مع كل ما يهم القارئ، وفى أى مكان من العالم، وعليه أن يجد صيغة مشتركة مع الآخر، فالآخر ليس هو الجحيم كما قيل، ولكن مرآتنا التى نرى فيها انعكاس الجمال عليها، والقصيدة جمال محض لا تعرف إلا بتوهجها فى الآخر.

وقد حاولتُ فى دراستى «سقف القصيدة فى إبداع الجنوب» أن أتعرف على سقف القصيدة الجنوبية، ومدى قدرتها على تجاوز تطلعات الشعراء ومنجزاتهم فى المراكز الثقافية والتى تؤثر وتتأثر بما يستجد على الساحة الأدبية وما يصاحبها من انزياحات إبداعية وطفرات تنظيرية، ولأن هذه الدراسة كُتبت مبكرًا جدًا قبل انتشار الإنترنت ومنصات التواصل الاجتماعى، فكان عليها أن ترصد ذلك، والحقيقة أننى وجدت أن قصائد الجنوبيين لا سقف لها عند بعض الشعراء المهمومين بالإبداع كقضية وجودية، ولكنها ليست كذلك عند كثيرين أيضًا، فهناك رموز كبيرة وقامات إبداعية جبارة فى الجنوب، لها اشتباكاتها مع القصيدة حتى تذللت لهم وخطّوا ممرات غاية فى التفرد والتجاوز الإبداعى وكانوا ندًا للمبدعين؛ ليس فى المراكز الثقافية المحلية فقط ولكن على مستوى الوطن العربى.

> الجنوب بمبدعيه..
> سباقًا فى التجريب والمغامرة

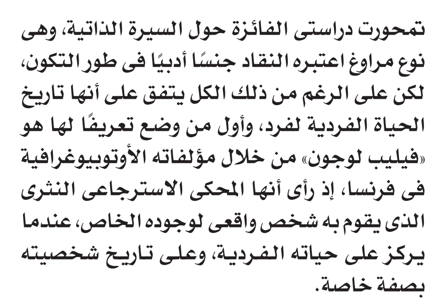
وفيما يخص ديوانى «عناقيد امرأة تسكن الموسيقى» الفائز بالمركز الأول؛ فهو تجربة نثرية حاولت جاهدًا أن تكون مهتمة بطموحنا نحن شعراء قصيدة النثر، وعندما فاز بالمسابقة حمدت الله أن المحكمين التفتوا إلى ما عمدتُ إليه أو اقتربت منه على أقل تقدير، وهذه هى فائدة الجوائز؛ أن نختبر ما نضعه فى العمل الإبداعى من قيم إبداعية وجمالية نحاول فيها التجاوز والتمايز، فنصيب فى ذلك ونخطئ، فالتجريب صخرة سيزيف.

الجوائز الأدبية مهمة — أيضًا — لأسباب مادية وأدبية فى نفس الوقت، فالأديب أو الشاعر تحديدًا يواجه سؤالًا ماديًا عكس كنه الشعر والأدب عامة وهو «هل استفدت من الكتابة الأدبية؟» وعندما تهم بالإجابة يحاصرونك «تقصد ماديًا؟» وفى هذا الزمن الذى يعلى من ماديات الحياة «البائدة»على حساب الجمال والمتعة والفن «الباقية» والتى تمس الروح وتروض النفس، أصبح لقيمة الجوائز الأدبية وقعها ولكن المبدع الحقيقى يظل مبتهجًا بإنجازه الأدبى سواء حصد الجوائز أم لا.

ويبقى القول إنه بالرغم من كثرة اللغط حول جوائز الدولة ومؤسساتها — الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمجلس الأعلى للثقافة....إلخ —، وهناك — أيضًا — وقائع كثيرة تثبت ما يشوب هذه الجوائز من تجاوزات، إلا أننا يجب أن نثق بها وبمن يقومون عليها، والمؤسسات التى تقدمها، ويجب العمل على تطوير آلية الجوائز المصرية وأن تشكل لجان خاصة تجعل القيمة أساس الفوز بها وليس المحاصصة ولا المجاملات، ويمكن أن تشارك المؤسسات المدنية الخاصة كرعاة ويتم رفع قيمة الجوائز المادية، والترويج للكتب الفائزة والدعاية الجيدة للجوائز إعلاميًا، فالتطوير سُنة الحياة، وحاليًا أصبح فريضة تحتاجها جميع الأنشطة الثقافية والمؤسسات التى تقدم الخدمة الثقافية فى مصر، لأن صناعة الثقافة والوعى عملية حيوية لتحفيز الشعوب على التجاوب مع المنجزات الحضارية المتلاحقة التى بدونها لن ندخل إلى نادى الحضارة الحديثة.

أسماء عطا:

اتجهت المرأة لكتابة سيرتها لتنتقل من منطقة التعتيم إلى الأنوار



تمحورت دراستى الفائزة حول السيرة الذاتية، وهى نوع مراوغ اعتبره النقاد جنسًا أدبيًا فى طور التكون، لكن على الرغم من ذلك الكل يتفق على أنها تاريخ الحياة الفردية لفرد، وأول من وضع تعريفًا لها هو «فيليب لوجون» من خلال مؤلفاته الأوتوبيوغرافية فى فرنسا، إذ رأى أنها المحكى الاسترجاعى النثرى الذى يقوم به شخص واقعى لوجوده الخاص، عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.

أما عن انتساب «السيرة الذاتية» إلى الأدب، فهذا الفن نوع قديم، والجاهليون كانوا يعرفونه، لكن حتمية التطورات أدت إلى ازدهاره وانتشاره، واتساع المقومات الفنية له، فالسيرة الذاتية العربية المكتوبة والشفوية كانت موجودة، وارتبطت أساسًا بعلم الرجال والأنساب، وعلم الجرح والتعديل، وقد دعا القرآن إلى محاسبة النفس وغير ذلك، ففن السيرة الذاتية لم يكن فنًا مستحدثًا، بل إن كتابة السيرة الذاتية فن قديم، وجد منذ أن نقش الإنسان اسمه على جدران المعابد والمقابر قبلها، وهذا حين سعى الإنسان إلى الخلود ومواجهة النسيان، وما يؤكد ذلك امتلاك التراث النثرى على العديد من السير الذاتية التى لا يُستهان بها والتى كانت بواقع التحولات المعرفية والثقافية، عبر العصور، فإن الأمر مرهون بمدى إدراك التفاعل بين ثلاثية (المبدع، النص، القارئ)، وما يسمح لنا باكتشاف حقيقة انتماء الأجناس الأدبية والعلاقات الموجودة بين السيرة الذاتية كفن قديم والسيرة الذاتية الحديثة، التى بعثت من جديد بسبب احتكاك العرب بالغرب، حيث تعددت العوامل التى دفعت لكتابة السيرة



> **نوال السعداوى و فتحية العسال ورضوى عاشور .. عانين من قهر المرأة**

الذاتية فى العالم؛ بسبب تطور المجتمع الإنسانى نحو العلم والصناعة والفلسفات الحديثة أكثر من اتصالها بالبُعد الدينى، فكاتب السيرة الذاتية لا يكتب سيرته لنفسه، ولكن يكتبها ليقرأها الآخرون، فالإنسان بطبيعته لديه ميل إلى التحدث مع الآخرين وتبادل الأفكار، والعواطف معهم، والإفضاء إلى حياة المستمعين؛ من هنا يُشكل فن السيرة الذاتية شكلًا جليًا للكتابة الأدبية التوثيقية لدى مختلف الثقافات، وهى حصيلة تجربة حياتية تجسد مسار الذات فى جميع أبعادها؛ الاجتماعية والفكرية والسّياسيّة...، فإلى جانب كونها نصًا أدبيًا، تُعد وثيقة تاريخية أو اجتماعية تارة، أو أنثروبولوجيا أو نفسية تارة أخرى.

اتجهت المرأة إلى كتابة السيرة الذاتية؛ لتنتقل من منطقة التعتيم الكلاسيكية إلى منطقة الأنوار ما بعد الحداثية، فبداية السيرة الذاتية النسائية كانت محتشمة ثم صارت ببطء شديد وعلى استحياء؛ تحاول أن تثبت وجودها، وتشق طريقها؛ لترسم معالم فن جديد يحمل بصمتها الأنثوية رغم كل العوائق والموانع، وأن الرجل كان أحسن وضعًا من المرأة فى مجتمعه، لأنه كان متحررًا سيد نفسه لا ينتظر الرفض والقبول، هو من يصنع الأدب ولغة الأدب، ولكن هذا الوضع لم يدم طويلا، بل تصدت المرأة لذلك حين توفر عندها وعى قوى بذاتها الفردية ونفسيتها امتلكت قدرة على تأمل هذه الذات وتحليل أعماقها والتعبير عنها بجرأة، وهو ما صدم المجتمع؛ لأنها تقوم بتعريته من خلال تعرية ذاتها، كشكل من أشكال المقاومة التى تقوم بها لإخراج ذاتها من دائرة التهميش التى حوصرت فيها منذ التاريخ القديم، فهى تكتب نفسها، وتكتب مجتمعها وخاصة بعد انتشار العولمة التى تخلخلت فيها الثوابت وصار للهوامش مثل ما للمراكز من أهمية، ولم يعد التاريخ سردية كبرى تصنعها الشخصيات العظيمة؛ بل صار مجموعة سرديات صغرى يصنعها الناس عامة رجالًا ونساءً، أطفالا وشيوخًا، أصحاء ومرضى، كاملى البنية أو معاقين، أحرارًا أو مكبلين، هكذا عرف العقد الأخير من القرن العشرين ظهور كتابات للسيرة الذاتية النسائية. فترى الكاتبات أن فى كتابة السيرة الذاتية وفى الكتابة عامة بقاء الأنثى وبقاء وجودها ومن هنا تعددت الموضوعات التى تناولتها السيرة الذاتية، وليس ذلك لأن السيرة مصدر مهم من مصادر التوثيق والأرشفة التاريخية فحسب، و لا لأنها أدبًا شخصيًا فحسب، بل لاشتمالها على تأكيد ضمنى باستقلالية المرأة وعدم تابعيتها، وإنها قادرة على المساهمة فى كتابة التاريخ العام، وما فيه من مسائل تتعلق بالعصر والحياة والأشخاص، وكل ما له صلة بالفرد والمجموع. ومن هنا حرصت المرأة أن تكتب سيرتها بنفسها موثقة تاريخها الفردى الذى سيكون مع غيره من التواريخ الفردية الأخرى تاريخا نسويا جماعيا، هو جزء من التاريخ الرسمى العام. ومن هنا طرقت المرأة القضايا الهامة فى حياتها كالشرف والخيانة وغيرها، من أجل تصحيح المفاهيم الخاطئة من قبل الآخر عن هذه القضايا.

واختيارى للنماذج الثلاثة: نوال السعداوى، فتحية العسال، ورضوى عاشور فى الدراسة كان سببه أن الكاتبات الثلاثة عانين من القهر الواقع على المرأة وحملن على عاتقهن الدفاع عنها، فتتفق الكاتبات على الهدف المنطلق للكتابة، وهو تحرير المرأة، وإزالة التهميش الواقع عليها والتفرقة المجتمعية التى يقرها المجتمع بين الذكور والإناث، (فتحيه العسال) عانت من التفرقة الأسرية بين الولد والبنت والامتيازات التى يمنحها المجتمع والثقافة الذكورية للولد دون البنت، (نوال السعداوى) عانت كثيرًا من الدور الذى أقرته الأسرة عليها من القيام بأعباء المنزل، ولم تنصفها لكى تحظى بمثل ما يحظى به الولد الذى يرسب رغم تهيئة كل الظروف له، وما الأسرة إلا مجتمع صغير من مجتمع كبير يقرّ بتفضيل الذكر على الأنثى ويعطيه كافة الامتيازات، أما رضوى عاشور فتعانى من هذا القهر، ولكن فى سيرتها تسلط الضوء على القهر المجتمعى على فئات عديدة، ربما يبدأ هذا القهر من قهر الأنثى وينمو حتى يصل لجميع الأطراف، وهذا ما ظهر من تسلط السلطة الاجتماعية بكافة مجالاتها على المرأة والاستبداد القائم بدون أعذار.

رضا أحمد:

كل قصيدة أو كلمة بالنسبة لى.. مغامرة

ديوانى الفائز «سمكة زينة فى صحن الخلود» — تحت الطبع — هو الخامس والأخير بين دواوينى المطبوعة (لهم ما ليس لآذار، قبلات مستعارة، أكلنا من شجرته المفضلة، الاعتراف خطأ شائع) وهو قبل الأخير بين دواوينى المخطوطة.

منذ البداية وكل محاولاتى فى الكتابة كانت فى فضاء قصيدة النثر، أعتقد أنها قبل أن تكون قماشة متسعة لكل أشكال وآليات التجريب فهى خيار جمالى لا حجر فيه على الأفكار واختبار إبداعى لاقتناص الشعرية بمعايير فنية مغايرة بعيدًا عن التصنع.

وكل قصيدة بالنسبة لى تجريب، أشعر أحيانًا أن كل كلمة أو فكرة أضعها فى النص مغامرة يجب أن تكون مختلفة وغير محسوسة تحلق فى فضاء منفتح على عالم واسع من الشعرية بخطوات متعددة ومغايرة، أعتقد أن فكرة المشروع قائمة على أن تستفيد من إخفاقاتك أكثر من نجاحاتك وأن تتحمل المخاطرة فى سبيل أن تكتسب رؤى متغيرة وعيون لا نهائية تنير لك طريقك، فكل هذه التجارب تصقل أدواتك وتشذب حواسك وتجعلك تخترق الأسوار والجدران وتهرب من التكرار والنمطية التى تفسد حساسيتك كشاعر تجاه كل ما هو جديد وغريب، الشعر بستان حياتى أعتنى دائمًا بأشجاره وأزهاره حتى الحشائش الضارة مفيدة أحيانًا لاستمرارية الحياة والتعلم من جمالية الخرائب التى تقابلها رغمًا عنك، هذه فائدة التجريب؛ أن تستدعى كل ما يضمن لك البقاء ويحرك الدم الراكد فى عروقك وإلا سأعتبر نفسى أرعى مواتى فى كل نص أو أحضر جنازتى فى كل ديوان.

ما أريده فقط أن أطمئن إلى فكرة أن الشعر الجيد موجود فى كل شكل، فهذه الفكرة مجردة من الانحيازات والذائقة الشخصية وترضينى، لأن الجمال نسبى ومتنوع وصعب احتجازه فى قالب أو وجهة نظر، لكنى لا أستطيع أن أغض الطرف عن سبب خطير لعودة الشعر الحر بين الأجيال الجديدة وذلك لوجود مؤسسات ترعى القصيدة التقليدية إما بالتمويل المادى الكبير فى الجوائز وطباعة الدواوين أو النشر فى الدوريات الأدبية أو توظيف كتابها فى مناصب تتحكم فى خريطة الشعر فى أغلب المؤسسات والدوريات الأدبية، على المستوى الفكرى أعتقد انها ردة سلفية خطيرة لأن هذه الكتابة يصاحبها معاداة كل ما هو جديد بحجة الحفاظ على الاصالة وإحياء التراث، كل هذا يجعل من الشعر مادة نمطية جامدة، المتعة الوحيدة من التعاطى معها هو ذلك اللحن الرتيب المألوف فى الوزن والعروض والقافية، لكن الفكرة، الفلسفة، الخلق المتجدد ضئيل جدًا لو وُجد.

أما جوائزى؛ فلاشك أننى سعيدة بالعائد المادى الصغير من كل جائزة نلتها، لكن الأهم أننى بسببها طبعت أعمالى الفائزة، دون أن أدفع لدور النشر، فمخطوطات دواوينى الفائزة (قبلات مستعارة جائزة عفيفى مطر ٢٠١٧، أكلنا من شجرته المفضلة جائزة حلمى سالم ٢٠٢٠، سمكة زينة فى صحن الخلود الجائزة المركزية لهيئة قصور الثقافة ٢٠٢١)، كلها طبعت فى السياق الذى أتحدث عنه، وأعتقد أن هذا الأمر فى الظروف الاقتصادية الحالية أحد إنجازاتى وذلك لأنى لن أجد من يطبع لى - بالرغم من استحقاقى واسمى الشعرى - إلا بمقابل مالى أو بشلة أدبية وجوقة من النقاد والصحفيين، بالإضافة إلى الوصم الذى ألصقته دور النشر بالشعر أنه لا عائد من طباعته وتسويقه، ولا قراء للشعر المطبوع. الجائزة تجعل الأمر سهلاً، فهى مؤشر أنك حققت خطوة ناجحة ومهمة فى مشروعك الشعرى وتجربتك الإبداعية إذا كانت لجان التحكيم أسماء لها ثقلها الثقافى والإبداعى، وهذا يجعلك مطمئنًا على الأرجح لجهودك التى بذلتها فى المخطوط الفائز.

وبالتالى؛ الجوائز تفيد الشعر لو تفهم المبدع إنها ليست أكثر من قراءة لبعض الأفراد كلجنة تحكيم فى حدود ذائقتهم ومعاييرهم الفنية والجمالية واجتهد فى توسيع خريطة قراءه بشكل يكلل اجتهاده بقبول أكثر من متلقى على مختلف المستويات الثقافية، ففى اعتقادى أن قلة وجود جوائز للشعر الحديث ساهم فى تهميشه أكثر وجعل مجموعة كبيرة من الأجيال الجديدة تتجه للقصيدة التقليدية لأنها من وجهة نظرهم مربحة أكثر ولها مستقبل مالى واجتماعى ونقدى فى ظل ظروف اقتصادية صعبة ومهينة؛ الأمر الذى جعلهم يكتبون وفق مقاييس لجان التحكيم وأهداف رعاة الجوائز ولا أهمية هنا للشعر مجردًا من كل هذه الطموحات.



التجريب أن تستدعى كل ما يضمن لك البقاء

محمد سالم عبادة:

النشر فى المؤسسات الرسمية يمتاز بقدر من الأمان والثقة

الحقُّ أنى لستُ مُخلِصًا لنوعٍ أدبى واحد. كنتُ أصِفُ نفسى فيما قَبلُ بأنى خائنٌ للشِّعر، باعتبارِه أوّلَ حقلٍ أدبى كان لى نصيبٌ مِن حَرثِه، لكنّى اكتشفتُ أنَّ التنقُّلَ بين الحُقولِ يخلُقُ للكاتبِ رؤيةً عُلويّةً بدرجةٍ ما، قادرةً على أن ترَى فى كلِّ حقلٍ منها ما لا يُتيحُه الاقتصارُ على ذاك الحقل. وعلى هذا جرَّبتُ بعد شِعرِ الفصحى والعامّيّةِ كتابةَ القصّة والرواية القصيرة والنّصّ المسرحى والسيناريو السينمائى، فضلًا عن المقالِ إذا كان لنا أن نُدرجَه ضِمنَ حُقولِ الأدب.

فقد صدرَت لى عشرةُ دواوين فى شِعرِ الفصحى وثلاثةٌ فى شِعرِ العامّيّة، وروايةٌ قصيرةٌ ومجموعةٌ قصصيةٌ خلافَ الفائزة فى المسابقة الأدبية المركزية للموسم الماضى، فضلًا عن كتابٍ ترجمتُه عن الإنجليزيةِ ينتمى إلى حقل الدراسات الثقافيّة.

ورغم هذا التنوع الإبداعى، فإننى دائما أشعر بالقارئ، إذ لا أتصوَّرُه يشعرُ بالتردُّدِ وربّما الإحجامِ أمامَ القصّة كما يحدثُ له أمام الشِّعر، ومردُّ ذلك إلى طبيعة الشِّعر المُخيِّلةِ كأقصى وأقسى ما يكونُ التخييل. والخلاصةُ أنّ الشاعرَ فى نصّه يعتمدُ عملُه أساسًا على إخراجِ الألفاظِ عن مدلولاتها المعتادةِ ليَخلُقَها خَلقًا آخَر، وهو بالضرورةِ خَلقٌ غريبٌ بدرجةٍ ما أمامَ عينَى القارئ، وليس ذلك للقاصِّ المُضطَرِّ إلى استخدامِ اللُّغةِ على نحوٍ أوضحَ مِن الشاعرِ ليُوصِلَ حكايتَه إلى المتلقّى. أو كما تُفيدُ قولةُ (سارتر) الخالدة: «الشعراءُ يَخدُمونَ اللغةَ، والساردون يستخدمونها!»

أمّا مسألةُ الرَّواجِ فأعتقدُ أنّ الروايةَ توفِّرُ لقارئها بديلًا للحياةِ الواقعيّةِ المُعضِلَةِ المُمِلّةِ أطولَ بالتأكيدِ من القصّة. القصّةُ مبتورةٌ بالضرورةِ من سياقٍ كُلِّى، فى مقابلِ الروايةِ التى يعتمدُ معمارُها على خَلقِ حياةٍ افتراضيّةٍ بشكلٍ ما. ولهذا تكتسحُ الروايةُ السُّوقَ فى رأيى، وليَكونَ لفنِّ القصّةِ نصيبٌ فلابُدّ أن يعملَ الناشرُ والقاصُّ – إن كان لديهما وقتٌ لذلك، وهو ما أستبعدُه – على إيجادِ وسائلَ مبتكرةٍ لترويجِ الكتاب.

ومن وجهة نظرى أنّ وصولَ نصٍّ أدبى إلى جائزةٍ لا يعنى أكثرَ مِن أنَّ لجنةَ الحُكم قد رجَّحَت كِفَّتَه، ولا يعنى هذا بالضرورةِ أنه أفضلُ من غيره. أما ما يستوجبُ الالتفاتَ فى رأيى فهو تكرارُ وصولِ كاتبٍ معيَّنٍ إلى الجوائز، أو تكرارُ فوزِ العملِ الواحدِ بالجوائز. لكنّى فى الحقيقةِ لا أتابعُ النصوصَ الفائزةَ بالجوائزِ أوّلًا بأوّل، وذلك لقَناعتى أنّ ما يفوزُ من نصوصٍ حديثةٍ لا يُلغى أبدًا ما كُتِبَ فى حقول الأدب المختلفةِ منذُ عرفَت الإنسانيّةُ الأدب. فلَو عكَف الواحدُ منّا على قراءةِ كلِّ ما يظهر على ساحةِ الجوائزِ لما قرأ (الإخوةَ كارامازوف) و(صورة دوريان غراى) ومسرحَ شيكسبير وروائعَ تشارلز دِكِنز.

و فى رأيى – أيضًا – أنّ النشر فى المؤسسات الرسمية يمتازُ بقَدرٍ من الأمانِ والثّقةِ إن كانَ جزءًا من الجائزة، كما يوفّر النشرُ مع هيئة قصور الثقافة قاعدةً عريضةً لتيسير رؤيةِ الجمهور للكتاب حيثُ التوزيعُ أفضل مع باعة الجرائد، وهى ميزةٌ لا نجدُها للنشر مع الهيئة العامّة للكتاب، الحكومية هى الأخرى، فتوزيعُها نخبوى بدرجةٍ ما، كونَه مقصورًا على زوّار فروع مكتبات الهيئة. أما التقدُّم لسلاسل النشر المختلفة دون جائزةٍ فيخضعُ فى سرعة الحُكم على العمل وإنجاز العمليات السابقةِ لظُهورِه لعواملَ معقّدَةٍ ومتشابكةٍ كثيرةٍ، وإن كانت خبرتى فى ظهور مجموعتى القصصية حديثًا مع سلسلة (كتابات جديدة) ضمن هيئة الكتاب خبرةً مُرضيةً جدًّا على كلِّ الأصعدة، وكذلك ديوانى الثالث فى شِعر العامّيّة ضمن هيئة الكتاب منذ خمسة أعوام.

ويجب أن أعترف – كذلك – أن مسألة الطريق الصحيح بالنسبةِ لى تتحدَّد بمعاييرَ مختلفةٍ، يصعُبُ اختزالُها فى الجوائز. أنا أنظرُ مثلًا إلى مجموعتى القصصية الأولى (ما يحدثُ فى هدوء) الفائزةِ مع قصور الثقافة، ثُمّ إلى الثانية (الناظرون) الصادرة مع هيئة الكتاب، ثم الثالثة التى فازت منها قصصٌ مفردةٌ بجوائزَ متباينةِ الأهميةِ ولم تخضع بَعدُ للنشر، فأرى ما قطعتُه من خطواتٍ بسبيلِ الفِكرِ والصياغة، وتحوُّلاتِ الخَيالِ عندى، وحتى ما تغيَّرَ فى قَناعاتى اللغوية. المُعوَّلُ عندى أساسًا على تأمُّلِ المُنجَزِ على هذا النحو، وإن كانت الجوائزُ تربيتًا ربّانيًا يُوكِلُه اللهُ إلى مَن يشاءُ مِن عبادِه ليعوِّضَنا عمّا نترُكُه لأجلِ الكتابة.



لست مخلصًا لنوع أدبى واحد

كارم عبد الغفار:

المسرح يفرض إيهامات زائدة

القلم له غوايات وروحه أرحب من حصرها فى إطار، ومن الصعب على الكاتب القلِق المهموم أن يحصر إبداعه فى إطار واحد ويحبس قلمه خلف القضبان، لأن بعض الأفكار تبحث عن قالبها رغم إرادة المؤلف، فالأستاذ أسامة أنور عكاشة مثلًا كتب الدراما والأدب، وكان يقول نفس الفكرة، بأن هناك أعمالًا تفرض على الكاتب أن يودعها إطارها اللائق فما يصلح للدراما لا يصلح للأدب، لذا فأنا بالفعل كتبت للمسرح منذ سنوات بجوار الرواية، وهذا العام فقط أتيحت فرصة النشر، لذا أرى أن الإخلاص للكتابة يقتضى فتح أكثر من منصة للكتابة من خلالها وليس تحجيمه فى نسق واحد، لأنه ليس كل الأفكار تصلح أن توضع خلف نفس الوعاء الأدبى.

أرى أن كتابة المسرح من أمتع الأوعية الأدبية، لكن قراؤها قليلون، لأن تكنيكها يفرض إيهامات زائدة عن الرواية، أهمها الإيحاء بأن هناك خشبة مسرح، وهذا ما يجعل قراءتها جافة بعض الشىء لأنه تثقل مهمة التخيل لدى القارئ. أما فيما يخص نشر نصوصى المسرحية، فقد كتبتها منذ ما يقرب من سبع سنوات وظلت مركونة تبحث عن عرض حى أو عن ناشر، حتى تصادف لى هذا العام أن وجدت دار حكاوى متحمسة لنشر مادة مسرحية فتوجهت إليها بالنصوص ونشرتها بالفعل، ولا يزال الوقت مبكرًا للحكم على آثار التجربة، أما تجربتى فى النشر عمومًا فقد سبق ونشرت سبعة أعمال أدبية؛ ٦ روايات ومجموعة قصصية، والأمر بالنسبة لى كان سهلًا نسبيًا مقارنة بأقران لى، وذلك لعملى فى ابتداء حياتى فى دار نشر فتحت لى المجال، لكن سوق النشر وقواعده صعبة للغاية لمن لم تُتح أمامه فرصة الوصول لمنفذ يقتنع به ويؤمن بقلمه، خاصة وأن الأدب الآن تم تسليعه بشكل كبير وتحول لتجارة ومقاولات، وتصدر أرفف المكتبات أقلام خفيفة للغاية، فى حين قد يكون هناك آلاف الموهوبين المغمورين الذين لم يجدوا فرصتهم بعد. وربما هذه النقطة تحيلنا إلى أهمية وجود قصور الثقافة وكل المنصات الرسمية الحكومية التى تتبنى النشر للجميع، والتى تكون الفرصة فيها أفضل قليلًا من الدور الخاصة وأميز فى الانتشار وسعر الكتاب وعدم إرهاق المؤلف بشكل مادى، لكن مع ذلك للأسف فالبيروقراطية أحيانًا تقطع الطريق على الكُتاب بطول دورة العمل فى المكاتب ما بين تصريحات وموافقات وأحيانًا محسوبيات حتى يخرج للنور.



الجائزة نيشان يرفع من رتبة الكاتب

لكن وجود جوائز عربية مثل البوكر وكتارا والشيخ زايد وغيرها كان حافزًا للكتاب وبابًا جيدًا لرفع آمالهم — خاصة المجهولين منهم — باحتمالات النجاح والصعود دون تكلفة مادية، بالإضافة إلى الرواج الكبير الذى تصنعه للكاتب، فنحن كل عام نترقب القوائم القصيرة والطويل للبوكر العربية وغيرها، وبمجرد إعلان الأسماء تجد أن أسهم الأسماء المعلنة ارتفعت فى سوق الشراء.

وتظل الحقيقة من وجهة نظرى، أن الجائزة الأدبية نيشان يرفع من رتبة الكاتب الذى يحصل عليها، خاصة إن كانت الجائزة معروفة بنزاهتها ويصنعها نقاد محترفون، مع التنويه إلى أن الكاتب الذى لا يحصل على جائزة لا يضيره ذلك ولا ينتقص منه، لأن مهما بلغت درجة الهيئات المحكمة فهم فى النهاية بشر يحكمون انطباعاتهم بشكل أساسى، وبالنسبة لى فقد حالفنى التوفيق أكثر من مرة، فأنا لى سبع روايات فازت أربعة منها بجائزة رسمية وهذا حافز قوى بالتأكيد.

أما روايتى الفائزة مؤخرًا بالمركز الأول فى المسابقة المركزية هى «عتبة وداد»، وسبقها فى الحصول على الجائزة نفسها رواية «مستورة» فى دورة ٢٠١١ حيث حصدت المركز الثالث، وتلاها مجموعة «أنا الملك» والتى حصدت المركز نفسه فى دورة ٢٠١٣، ونُشرت بعد ذلك تحت عنوان «الكابتن»، وتلاها رواية «الخضر والسكين» وقد نالت شهادة تميز من المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠١٦، ونُشرت تحت اسم «جراب الخضر».

منة الله السيد شتيوى:

القصيدة الحرة تمنح الشاعر مساحة أكبر للانطلاق

مما لاشك فيه أن جوائز النقد الأدبى تشجّع الكتاب الجدد على اقتحام عالم النقد الأدبى، وخلق جيل جديد من النقاد، والاطلاع على آخر ما توصلت إليه الدراسات النقدية، بالإضافة إلى رؤية الكاتب الخاصة مما يعود بالنفع على الكاتب والقارئ، خاصة إذا كانت الهيئات الرسمية هى من تتولى مسؤولية طبع الأعمال الأدبية للباحثين.

وعن موضوع دراستى الفائز فهو عن القصيدة العمودية، التى تعد أقدم أنواع الشعر العربى حيث تُكتب على القواعد الخاصة بعلم العروض التى وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدى، ويهتم كاتبها بالحفاظ على الوزن والقافية، والبيت فى الشعر العمودى ينقسم لشطرين، ويتم تسمية الشطر الأول الصدر، والشطر الثانى العجز، وكلا الشطرين يطلق عليهما بيت شعرى.

كان هناك ثلاث موضوعات طرحتها لجنة المسابقة، لفت انتباهى هذا الموضوع لاهتمامى السابق بتتبع تطور القصيدة العمودية وحركة النقد الأدبى ابتداء من العصر الجاهلى حتى العصر الحديث سواء أكانت دراسات عربية أم غربية، فالحديث عن القصيدة العمودية لا يعتبر تراجعًا عن مسيرة تطور الشعر، بل العكس هو الصحيح إذ تعتبر القصيدة العمودية بشكلها الكلاسيكى هى الأصل ومن أهم المراجع الأساسية للّغة فالقصيدة بشكل عام تطور نفسها باستمرار من خلال أساليبها وتراكيبها المختلفة كما أن لها كتّابها المتميزين القادرين على الإبداع فى ظل القيود التى تفرضها القصيدة العمودية.

وإن كان ما ذكرته لا يمنع من أننى أفضّل القصيدة الحرة لأنها تحرر الشاعر من قيود القصيدة العمودية كما أنها تخلق له مساحة أكبر للانطلاق فى الابداع، فيبهر المتلقى بسعة خياله وحسن بيانه لكن إذا كان الشاعر لديه القدرة والمهارة على استخراج كل ما يجول بخاطره فى ظل هذه القيود دون الإخلال بأى من العناصر الفنية للقصيدة فالأفضل أن يكتب القصيدة العمودية، فكلما كان الكاتب قادرًا على الإبداع فى ظل هذه القيود دلّ ذلك على براعته وثقل موهبته وامتلاكه لأدواته الشعرية، ومن هنا يأتى دور النقد كأحد المؤشرات التى تلفت النظر إلى الأعمال المتفردة، وقد كان لى بحث كامل فى إحدى هذه القصائد المنفرده تناولتها بالدراسة البنيوية تحدثت عن موسيقاها الداخلية ابتداء من إيقاع الحرف ثم الكلمة ثم الجملة ثم موسيقاها الخارجية من وزن وقافية، فدور الناقد لاينبغى أن يظل حبيس الدراسات الأكاديمية، بل على الناقد ان يستفيد من هذه الدراسات، ويدعمها بالموهبة والحس النقدى، والرؤية المتميزة التى تخدم النص وتساعد على تطوره، فالناقد مبدع آخر.

ولكن — للأسف — لا ينكر أحد أن دور النقد كمؤشر على جودة الأعمال قد تأثر خلال الفترات الأخيرة خاصة مع انتشار مواقع التواصل والتى أصبح لها تأثير كبير على فئات كبيرة جدًا من المجتمع ولكن ذلك لايعنى انتهاء دور النقد الحقيقى، فما زالت هناك فئة المبدعين الحقيقين والمثقفين الذين يتفهمون ويقدرون دور النقد الحقيقى بعيدًا عن الآراء السطحية المتمثلة فى بعض آراء المتلقين عبر المواقع الإلكترونية ومنصات التواصل الاجتماعى.





عبير فوزى:
عدم وجود جائزة كبيرة لأدب الأطفال محبِط



بدأت تجربتى فى الكتابة للأطفال مصادفةً، إذ كنت فى أمسية فى نقابة الصحفيين يحضرها كاتب فى مجلة الأطفال (وينى الدبدوب) فأعجبته قصيدة لى بالعامية وطلب منى كتابة قصيدة للمجلة مؤكدًا أن روح الكتابة لدى تؤهلنى للكتابة للطفل بشكل جيد وبالفعل كانت البداية وبعدها كتبت العديد من الأناشيد والنصوص للأطفال وصولًا للديوان الذى فاز والذى يحمل اسم «زقزقة عصافير» وقد أهديته لتوأمى آسر ولجينة فوجودهما فى حياتى فتح لى آفاقًا جديدة وحقيقية فى الكتابة للطفل.

ورغم هذه البداية التى جاءت بالصدفة، لكن لابد من الاعتراف أن كاتب الأطفال إلى جانب الثقافة والمعرفة لابد أن يتمتع بحس الدعابة وخاصة فى مرحلة الطفولة المبكرة، فاللعب هو أقرب طريق لقلب وعقل ووعى الطفل. إذ تكمن صعوبة الكتابة للطفل فى موضوعيتها، وأنك لابد أن تفكر وتشعر كطفل وأنت تكتب دون أن تفقد أو تنسى دورك الحقيقى كقدوة مؤثرة وقد استفدت كثيرا بدراستى فى مجال التربية وعلم النفس فى الكتابة للطفل حيث مكننى ذلك من صنع التوازن بين الفكرة والمتعة والأثر التربوى والقيمى وذلك فى إطار أدبى موسيقى بطبيعته كأغلب كتابات الطفل.

لكن بصراحة عدم وجود جوائز أدبية كبيرة القيمة محبط إلى حد كبير، فالمبدع يتأثر حتمًا بظروفه الاجتماعية ووجود الحافز المادى مهم لصفاء الذهن واستمرارية الإبداع، فأغلب المبدعين فى الأدب والشعر وليس أدب الطفل فحسب يعملون فى وظائف لكسب عيشهم ولا يتفرغون للإبداع كما ينبغى وهذا بالطبع يستنفد جزءًا كبيرًا من طاقاتهم ويؤثر على إنتاجهم الأدبى كمًا وكيفًا، فاللأسف معوقات نشر الإبداع للطفل متعددة، بالنسبة لدور النشر الخاصة تقف التكلفة حائلًا مهمًا خصوصًا أنه لا عائد محتمل للمبدع من وراء الكتابة، فمن الصعب أن يعمل لينفق على إبداعه، وبالنسبة للنشر الحكومى أجده ملجئًا جيدًا للنشر دون تكلفة لكن عدد الإصدارات للأطفال أراه غير كافٍ.. ومن معوقاته أيضًا ارتباط بعض المسابقات بسن محدد وهذا ما أرفضه كمبدأ فى كل المسابقات وهناك مثلا عدم إدراج رسوم ملونة بكتب الأطفال إلا إذا كان عدد صفحاتها لا يتجاوز ٣٥.. رغم أن العامل البصرى والألوان لهما أثر كبير على الطفل.

محمد عبد العزيز:
جمهور العامية يريد قصيدة مسموعة لا مقروءة



لأسباب كثيرة ليس الآن وقت سردها، ابتعدت عن كتابة «شعر العامية»، لسنوات طويلة، وعُدت إليه مرة أخرى لأتوج بهذه الجائزة، التى جعلتنى أتأمل المشهد الحالى، الذى يعانى فيه الشعر من قلة جمهوره، لاسيما قصيدة الفصحى التى تفتقر إلى قارئ أكثر من العامية، فمشكلة جمهور العامية أنه يريد قصيدة مسموعة لا مقروءة، يرغب فى قصيدة بإيقاع يطربه، هناك نماذج نجحت جماهيريًا مثل هشام الجخ لهذا السبب، إذ يتحول الشاعر لمؤدٍ أكثر من كونه شاعرًا، الجمهور قد لا يتفاعل مع بعض الشعراء لأنهم لا يجيدون إلقائه، من هنا تظل مشكلة الشعر، كما تنعكس فى بعض أمسياته التى أحضرها، من أن مجمل جمهوره من الشعراء أنفسهم، فلا متذوقين للشعر إلا قلة.

عشقى للعامية لم يمنعنى من أن أكتب بعض قصائد الفصحى، لكنها لم تكن قريبة منى، كما أنها بعيدة عن الناس الذين يتحدثون العامية.. هى لغة العاديين تعبّر أكثر عن مشاعرهم بمفرداتها البسيطة ولا أقول السطحية، لذا فالعامية اختيار وليست فقط إلهامًا بالنسبة لى.

رغم بعض مشاكل النشر فى المؤسسات الرسمية لكن تظل أفضل من دار النشر الخاصة.. الناشر الخاص يريد أن يقبض ثمن إبداعك! لن أدفع مليمًا لأنشر كتابًا.. يُنشر ما هو بعيد عن الشعر البعد كله لأن الناس بقت بتنشر بـ «فلوسها».

عادل أحمد محمد:

الكتابة للطفل مكررة فى معظمها وتفتقد للجدية

لا شك أن طرح الشعر منذ الطفولة باعتباره خيارًا فنيًا جاذبًا يمهد لقارئ نوعى لا يغفل المكون الشعرى/ الشعورى فى قراءته، لكن ظنى أن المسألة ليست فقط فى تقديم نموذج جاذب بل فى التدريب على تذوّقه، فى الطريقة التى يدرس بها الأطفال جماليات النص الشعرى، فى الحرية المتروكة لإبداء الإعجاب والرفض، فى سهولة اختيار نماذج مكررة للتدريس دون الالتفات أو البحث لشعراء ولتجارب جديدة، لذا حدد علماء نفس الطفل سماتٍ سلوكية وشعورية لكل فئة عمرية، وتوصياتٍ بما ينبغى أن يُراعى فى الأدب المقدّم إليهم لا سيما الشعر الذى يعتمد اللغة وحدها وسيلة للمجاز، إذ تكون عناصر اللون وعناصر الحكاية والمجاز البسيط والنزوع إلى خلق شخصية قابلة للارتباط بها وتمرير المفردات وثيمة السؤال وثيمة التكرار واختيار الإيقاعات غير المركبة، يكون كل ذلك حِيلًا مفيدة فى الاقتراب مع قدرة الأطفال على التلقى، لكن الرواد يجيبون ببساطة تحلى بروح طفل أكتب لهم ببراعة.

وربما كان هذا التصور السبب فى أن دور النشر المتخصصة للأطفال قليلة بالفعل لكنها ليست نادرة ومسألة الرسام مسألة مؤثرة لكنها ليست حاسمة، وظنى أن ذلك أفضل، أعنى أن النشر للأطفال ينبغى أن يكون بحذر مضاعف كما ينبغى أن تتبناه دور كبرى وتروج له وتراجعه مراتٍ عديدة، والأهم أن تسعى لتحويل ما يصلح منه إلى وسائط أخرى فى مسلسلات وكارتون وخلافه.

أما الجائزة فسعادتى بها كبيرة، فضما لا شك فيه أن الجوائز محفزة وضرورية للتنويه عن الأدب الجيد، رغم أننى لا أرى أن الكتابة للطفل قليلة لكنها مكررة فى معظمها وتفتقر للجدية كما تفتقر للنقد الواعى والداعم معًا، لاسيما أن الالتفات للشعر قليل بشكل عام لا سيما الفصيح منه، سواء فى ذلك شعر الأطفال والكبار، يميل الكثيرون كذلك فى الشعر للاستماع، فيكون الوسيط المسموع المرئى والمسموع لديهم أكثر تفاعلًا، أما الوسيط المقروء فهو جهد إضافى يحتاج تحفيزًا جَمْعيًا زائدًا.



أحمد مصطفى السيد:

أنحاز للعامية فى قصائدى وشهادتى



بداية اسمحوا لى أن أكتب شهادتى بالعامية، التى فزت بها.

من وجهة نظرى المفروض يكون الجمهور أسير شعر العامية أو الأدب بشكل عام مش العكس، الإبداع بشكل عام لازم يكون فعل مش رد فعل، ولو حصل عكس الطبيعى ده يبقى العيب مش فى الجمهور ولا الذوق العام، العيب هيكون فى ضعف إمكانيات المبدعين اللى ما قدروش يأثروا فى الجمهور فتأثروا هم بيهم. والدليل على الجماهيرية مع الإبداع الشاعر محمود درويش فى الفصحى والشاعر عبدالرحمن الأبنودى فى العامية.

التجريب هو من يصنع التطور، والتجريب فى مناطق كتيرة وأشكال مختلفة أكيد هيساعد ع التطور سواء شعر فصحى او عامية أو حتى قصة أو رواية.

خلال مسيرتى الشعرية حصدت العديد من الجوائز، وأعتبر ذلك إضافة معنوية كبيرة طبعًا، خصوصًا لما عرفت إنى من أصغر الفايزين بالجايزة، رغم أننى ليس لى كتاب مطبوع، وأتمنى أن أنشر فى المؤسسات الرسمية، بس للأسف النشر فيها غير سلس وفيه صعوبة وتأخير، بدليل حتى الآن ديوانى الفائز لم يطبع رغم إن نتيجة المسابقة ظهرت فى مايو الماضى، بالإضافة إلى إن النشر فى المؤسسات الرسمية فيه مشاكل فى الإخراج النهائى للمنتج سواء فى تنسيق أو مراجعة أو غلاف الكتاب، مفيش مساحة من الاتقان والاهتمام بالشكل النهائى زى المؤساسات الخاصة.



عزة مصطفى:

ابنتى هى قارئتى وناقدتى الأولى

تجربتى مع الأطفال هى سبب توجهى للكتابة لهم، تجربتى كأم وكمعلمة، درست للمرحلة الإعدادية ولاحظت أن سلوك الأطفال فى هذه العمر الصعب ممكن تقويمه عن طريق الحكاية، يحدث موقف فأحكى حكاية فيستجيب الطفل، بالحكاية تواصلت مع أطفالى، كما أنى كأم لأربعة أطفال اعتدت على حكاية «الحواديت» لأطفالى، كنت أؤلف هذه القصص التى تندفع من خيالى بسلاسة وكان أطفالى (بنتى بطة ٦ سنوات وابنى يوسف ١٠ سنوات) يعدّلون فى القصة ويشاركوننى، بنتى هى قارئتى وناقدتى الأولى.. وقد ساعدتهم على تنمية موهبتهم فى الرسم ورسموا كتبى القصصية للأطفال وابنى يوسف ٢٠ عامًا الآن ورسم آخر كتبى.

وليس معنى ما ذكرته أن التجربة الحياتية فقط هى الملهمة للكتابة للطفل، بل ينبغى على من يكتب للطفل، أن يدرس ويكون عارفا بعلم نفس الطفل، وأن تكون له تجربة مباشرة معهم.

ورغم إيمانى بما أفعله، إلا أن هناك صعوبات كثيرة تواجهنى، أولا لم آخذ مليما عن الكتب التى نشرتها، دور النشر كانت ترفض الكتب لأنها تحتاج إلى صور ولا يريدون توفير رسام لتكلفته الكبيرة، كما أن لدور النشر سياسات وحسابات حسب المحتوى، إذ تدرس تأثير العمل على الطفل وهل ستكون هناك قوة شرائية، وهناك دور نشر تعتمد على اسم الكاتب الكبير فقط. لذا أطالب بالاهتمام بكتّاب أدب طفل بشكل أكبر، وأن توجد جائزة كبرى لهم مما يساعدهم ويشجعهم ويحفز دور النشر.

باهر زاهر:

شعر العامية وقع أسيرًا للجمهور

اخترت أن أتقدم فى هذه المسابقة بديوان عامية، رغم تجاربى المسرحية، فأنا أحب المسرح.. ولكن لم تنشر لى نصوصًا مسرحية فى كتاب لكنها أُنتجت ومثلت بالفعل مثل: «هس» فى مهرجان الجيزويت بالمنيا و«عفريت إنجليزى»، وفزت بجائزة مهرجان التميز من اتحاد نساء مصر، وقد سبق أن صدر لى ديوانان قبل ديوانى الفائز بالجائزة وهما: «اشتغالة» و«شابَه أباه».

وقد حققت أعمالى رواجًا ما، وحاولت من خلالها أن أقدم ما أرغب فيه، مع إيمانى أن شعر العامية وقع أسيرًا للجمهور، أى أن الشاعر يكتب ما يطلبه الجمهور بعيدًا عن القصيدة التى يرغب فى كتابتها المعبرة عنه وعن الشعر الذى يرغب فى كتابته أكثر، الشعر يعانى أزمة منذ زمن، كان حبيس نوادى الأدب والأمسيات التى لا يحضرها إلا شعراء، لكن الآن بعض الشعراء عرفوا كيف يستغلون السوشيال ميديا وأصبح الشعر موضة أو ربما ينتمون لمدرسة الأداء ولو قرأت القصيدة قد لا تجدين شعرًا! بعض النماذج التى لاقت رواجًا عند الجمهور أصبحوا نماذج لشباب يرغب فى الشهرة لا الشعر لكنى لا ألومهم.

يعانى شاعر العامية كشاعر الفصحى، فلا نشر للشعر فعلًا أو النشر لبعض دور النشر التى تعتمد على «النجوم» من الشاب والنشر يُحسم بعدد المتابعين! الحل فى الهيئات الرسمية التى تنشر الشعر رغم بعض البيروقراطية.





أحمد الزناتى:
قارئ جاد أفضل من جمهور «نقاد»

رغم سعادتى بالجائزة، إلا أنه لابد من القول إنه فى سابق الأيام كان عدد الجوائز محدودًا، أما الآن ومع أسماء الفائزين الكثيرة فأصبح من الصعب أن تساهم جائزة فى التعريف باسم معين.. بالنسبة لى أن يكون لى قارئ جاد أفضل من أى يكون لى جمهور من النقاد وزملاء المهنة.

من هذا المنظور أعرف نتيجة الجوائز مصادفة.. أحيانًا تكون هناك معايير غير الجودة للجوائز، فهناك مثلًا جوائز تكرس للكتابة عن الأقليات أو نموذج معين.. هل يستحق كاتب ما الجائزة؟ إجابة هذا السؤال لدى الكاتب نفسه وهل يكتب مخلصًا ومحبًا للكتابة نفسها، أتذكر الآن حديث خافيير ماريّاس: «فى معظم الحالات أنظر بريبة إلى الأعمال الرائجة».

لكن أقول بصدق وعن تجربة إن الاهتمام بأدباء خارج القاهرة أهم ما يميز جوائز رسمية مثل جائزة قصور الثقافة.. فلنقل إنها الوسيلة العادلة بالنسبة لهؤلاء.. بالنسبة لى ومع ازدحام دور النشر وصعوبة نشر كتاب قصصى أحيانًا، فما قدمته لى الجائزة نشر مجموعتى بسهولة أكبر، وتجربتى مع النشر فى هيئة قصور الثقافة جيدة إذ صدر لى عنها رواية «ماضى».

ولأعترف — أيضًا — أن القصة القصيرة نوع صعب وللتجريب فيه دروب كثيرة وهو يحتاج لقارئ خاص، ربما لهذا السبب أو لعوامل تحكم السوق لا يفضل الناشرون نشر كتاب قصصى، فالرواية هى الرائجة لدى القراء.



أشرف مهدى:
مؤلفاتى تنشغل بالهمّ الجنوبى

الجنوب.. مكان نشأتى.. هو مسرح كتابتى كلها ومشروعى الأدبى الذى بدأته مؤخرًا، فبعد ١٥ عامًا من العمل الصحفى — حاليًا رئيس قسم الأخبار فى المصور — اتجهت للأدب، ثلاثة كتب؛ اثنان منها بالإضافة إلى الرواية الفائزة تنشغل بالهمّ الجنوبى، وهما «جمهورية الصعيد» مقال سردى فى كتاب، ومتوالية قصصية عنوانها «الحاجر» وهو تعبير صعيدى عن المنطقة المرتفعة، أما رواية «أبى سروال» فعن عالم الصحراء من وادى النيل للوادى الجديد من نباتات وحيوانات وطقوس.

عالم الرواية الفائزة «وطاويط النجع»، القرية المهمشة فى الجنوب، الجنوب كله لا يجد الآن إلا قليلًا من يكشف عالمه كله بشخوصه وطقوسه والتغيير الذى يحدث فيه وهمومه، الصعيد لا يزال بعيدًا عن دائرة ضوء حقيقية، محروم من ثقافة وصالونات العاصمة، فلا يوجد مثلًا منفذ بيع لهيئة الكتاب فى قنا! الرواية ليست سيرة ذاتية لكنها فى الوقت نفسه تحمل كثيرًا من نفسى وتجربتى ومعرفتى بالمكان وناسه.

جائزة قصور الثقافة فكرة عظيمة تمنح الفرصة للمواهب الشابة والمتميزة وتوفر فرصة النشر، كما أن الأعمال المنشورة توزع فى محافظات مصر كافة وهذا يحقق انتشارًا للكاتب، بعض دور النشر تتعامل مع الكتاب الصغار بمنطق السبوبة فأصبح هناك رواج لطباعة بعض الأعمال دون معيار منطقى أو قيمة حقيقية.

وبالنسبة لى الجائزة تعنى أن لجنة تحكم بمعايير الجودة رأت عملى جيدًا ويستحق الفوز.. الجائزة تقدير وتشجيع للكاتب على الاستمرار فى مسيرته.





فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

الأستاذ: درس البدايات

شتاء ١٩٩١

أحمل أوراقى وأذهب فى الصباح الباكر إلى «مجلة فصول»، حيث عُيّنتُ حديثًا، قبلها بليلة، أنهيت الفصل الأول من رسالتى للماجستير ووضعت القلم — بفخر — على المنضدة، وصفقت لنفسى. كنا نكتب بالأقلام حينها، وكنت قد اخترت ورقًا أبيض ناصعًا، وسميكًا، وقلمًا من الفلوماستر الأسود، «لزوم الأناقة». حتى الأخطاء البسيطة، انهمكت فى تغطيتها بالكوركتور فكادت لا تبين.

كان جالسًا على مكتبه المواجه للنيل، فى المقر القديم للمجلة بهيئة الكتاب، ألقيت التحية بسعادة على الزملاء، ووضعت الأوراق أمامه على المكتب، وبحركة تمثيلية قلت: «الفصل الأول خلص». أخذ يقلب الأوراق بهدوء، كنت أسترق النظر إليه - بعد أن جلست على مكتبى فى مواجهته، أحاول أن أتبين أى شىء وراء ملامحه الجامدة، دون جدوى، سَطّر كلمتين بالقلم الأخضر المعتاد، ثم نادانى، قمت بحماس، وأنا أحاول التلصص على الكلمات التى خطها، كانت لا تزيد على سطر واحد، فأيقنت أن ملاحظاته قليلة، مما أبهجنى! فاجأنى بالسؤال: «تعرفى تعملى شوربة؟» لم أفهم، استطرد: «الفصل ده تملى الحلة ميه وتعمليه شوربة»، ثم مد يده لى بالأوراق، مشيحًا بوجهه إلى النافذة.

عدت إلى مكتبى، وقرأت الملاحظة: «فصل يصلح للشوربة».

لا أتذكر أننى رفعت وجهى المحتقن بالغضب والمهانة عن أوراق المجلة، متظاهرة بالعمل، بعد أن نحيت الفصل جانبًا، لساعة على الأقل، وكعادته فى تلك المواقف، التى يؤلم فيها تلاميذه، ظل يحادث زملائى بمرح، غير معتاد، متجنبا النظر إلىّ، لم أرد على «السلامو عليكو» التى قالها متعجلًا، ومضى.

قفز «حازم شحاته» إلى مكتبى ليواسينى، ويقسم لى إنه سيصلح الفصل معى فى ساعتين على الأكثر، وإننى لا أعرف «جابر عصفور» جيدًا، وإنه.. إلخ. لكننى أخبرته، وأنا أصب غضبى على دفاعه عنه، أننى سأنهى هذه المهزلة المسماة بالماجستير، التى تجعلنى أتلقى مثل هذه الإهانات! سرنا على الأقدام، أنا وحازم، من المجلة إلى موقف الأتوبيس فى ميدان التحرير، حتى هدأتُ قليلًا، لكن قرار ترك كل شىء كان يلح علىّ؛ وبدا قرارًا أسهل بكثير من معاودة كتابة الفصل «الحزين». ليوم بكامله، أحاول بلا جدوى، نمت كراهية عميقة بينى وبين ما كتبت، وانتهى الأمر.

كنت أذكّر حازم ونحن نتمشى على الكورنيش قبلها بساعات، أنه ينتقم منى، اندهش حازم، بالطبع، ولم يوافقنى، ذكّرته بما فعلته معه أستاذته «سهير القلماوى»، فى تلك الحكاية التى كان يرددها علينا حتى حفظناها: حين قدم إليها رسالته للماجستير، فخورًا، فكتبت له، غاضبة، قائمة بكتب عليه أن يقرأها، قبل أن يعيد الكتابة، وألا تراه لمدة عام!

ذكّرته بأننى أمشى من المجلة إلى التحرير كما فعل، يومها، ودموعه تهطل، حتى مكتبة الجامعة الأمريكية، وقلت لحازم، متشبثة برأيى: «التاريخ يعيد نفسه، حتى ولو على مستوى اللا وعى يا حازم»! لم يعد بمقدور حازم الدفاع عن «لا وعى» أستاذه! فطلب منى التريث قبل اتخاذ قرار.

فى البيت وأنا أنوى تمزيق ما كتبت، ظلت فكرة أنه يرد لى ما فعلته به أستاذته تلح علىّ، وتزيدنى غضبًا، أحضرت كتابه - رسالته للدكتوراه - وشرعت فى العمل. وفى المجلة، بعدها بيومين، وضعت أمامه مجموعة من الأوراق، ابتهج لسرعتى فى كتابة الفصل من جديد، لكننى رأيت المفاجأة فى عينيه، وهو يقرأ «نقد لكتاب: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى». لم أنم لليلتين وأنا أبحث عن أخطاء الكتاب وعيوبه، وأنثر عبارة «ضعف الباحث» فى هذه النقطة، وتلك، كان يقلب الأوراق باهتمام وهو يبتسم، ويهز رأسه، وكنت أتوقع غضبة مباغتة منه، وأتحفز لها. فى النهاية أغلق الأوراق، وهو يقول: «والله معاكِ حق، ما أنا كنت صغير زيك برضو ومش فاهم حاجة! على فكرة ده ممكن يبقى مقال كويس»..!

ما الذى نتعلمه من أساتذتنا سوى هذا الدرس البسيط الموجع؟! بالهدوء نفسه، وبالابتسامة نفسها أخذت أقلب فى أوراق الفصل القديم، حين عدت إلى البيت، وأنا أقول لنفسى: «والله معاك حق، ده إيه العبط ده؟!»، بعدها بشهر، وضعت الفصل «الجديد»، أمام الأستاذ، قرأه، وخط لى ملاحظاته بالقلم الأخضر، قلت لحازم بفرحة: «كتب لى ملاحظات كتير يا حازم، حاشتغل عليها بقى»! ضرب المكتب بقبضته، مبتهجا: «ما أنا قلت لك..؟!»

فى عام ١٩٥٦ حدث العدوان الثلاثى على مصر، وقد تطوع الكثير من الشباب فى حينها للدفاع عن وطنهم، وكان من هؤلاء شاب فى العشرين من عمره يسمى جواد حسنى، جُرح أثناء القتال فى سيناء فحمله رفاقه ليذهبوا به إلى المستشفى، لكنه عندما علم أن هناك جيشًا من الفرنسيين سينزل فى مدينة بورسعيد رفض أن يعود مع رفاقه وأصر أن يذهب إلى هناك؛ وبقى يقاتل حتى نفدت ذخيرته، فتم أسره، وقاموا بتعذيبه لكى يبوح بمكان رفاقه وبأسرار القوات التى يقاتل معها، لكنه رفض، وفى زنزانته سجل على الحائط بدمه ما حدث معه، ثم قتلوه بعد ذلك.

د. شاذلى عبد الغنى إسماعيل

على صفحات مجلة «الآداب» 1959

«ذكرى جواد»
معركة فى ميدان النص

تأثرت الشاعرة ملك عبد العزيز بما فعله جواد حسنى وأرادت أن تخلد هذه البطولة فى الشعر؛ فكتبت قصيدتها «ذكرى جواد» وصاغتها فى إطار درامى، خرجت من خلاله على طريقتها المعهودة فى تشكيل القصيدة الوجدانية، وقد جذب هذا التحول أنظار النقاد، وفى مقدمتهم زوج الشاعرة الدكتور محمد مندور الذى صور لنا الأرق الذى عاشته الشاعرة وهى تشكل القصيدة وتسكب مشاعرها وتقدم أفكارها عبر بنية سردية لم تألف دروبها، يقول الدكتور مندور: «وخلال حياتنا الطويلة المشتركة لاحظت أن شعر الوجدان العاطفى لا تضنيها صياغته؛ إذ ينبعث عن روحها فى يسر وصفاء، وإنما كنت أحس بما تلقى من مشقة عندما تضع للقصيدة تصميمًا هندسيًا يتضمن أجزاء من القصص على نحو ما فعلت فى مطلولتها الرائعة عن شهيدنا الخالد «جواد حسنى» الذى انفعلت ببطولة استشهاده، فأرقت ولم تسكن روحها إلا بعد أن تفجرت المقطوعة العاطفية الأولى من هذه القصيدة»، وقد حازت رضا مجموعة من كبار النقاد والأدباء مثل الدكتور لويس عوض، والدكتور على الراعى، والدكتور حسن فتح الباب، والدكتور طه وادى وغيرهم، لكن القصيدة أيضًا قد أثارت معركة نقدية دارت رحاها على صفحات مجلة «الآداب»

نُشرت القصيدة فى عدد مارس من «المجلة» وعدد أبريل من «الآداب»

بين الدكتور محيى الدين صبحى والدكتور إحسان عباس من ناحية، وبين الشاعرة من ناحية أخرى، فقد وجه الناقدان انتقادات قاسية للقصيدة، أما الشاعرة فقد بادرت بالدفاع عن قصيدتها، وهى فى دفاعها لم تبتعد عن الموضوعية وأظهرت ثقافة نقدية قد تفاجئ القارئ الذى لا يعرف سوى ملك عبد العزيز الشاعرة ولا يعرف أنها كانت ناقدة لديها العديد من المقالات فى حقل النقد النظرى والتطبيقى.

بداية المعركة النقدية

نشرت الشاعرة قصيدتها فى مجلة «المجلة» فى عدد مارس ١٩٥٩، وأعادت نشرها فى مجلة «الآداب» فى عدد أبريل ١٩٥٩ وفى عدد مايو من نفس العام ذكر الناقد محى الدين صبحى - فى إطار نقده لقصائد العدد السابق من المجلة - بعض الأمور التى رآها من وجهة نظره مساوئ أدت إلى فشل القصيدة، وذكر أن «أول هذه المساوئ هو البطء فى السرد وفى عرض الصورة مما يقتل غايتها الإيحائية ويشلها فلا تعد تثير الخيال»، ومثل لهذا البطء السردى بقول الشاعرة:

ركعتُ والعينان فى غلائلِ الدُّموعْ
ومن خلال الدمع لاح لى فتىً وديعْ



ذكرى جواد

بقلم السيدة ملك عبد العزيز

« مهداة إلى بطل معركة القنال الشهيد جواد على حسنى »

دخلت يوماً والظلام جاثم على البطاح
والبحر مكفهر الوجه قاتم النواح
دخلت قبواً فى رحاب الشط مظلم القرار
فى قاع وحدة قصية
موحشة الجوار
وفى ظلام القبو شاهدت عينى
على الجدار أحرفاً من الوهج
الدم فيها والحياة تختلج
ألمحت وقعها كأنه البخور
فى قدس معبد يضج بالنذور
خلعت نعلى وانحنيت فى خشوع
وكدت ألثم الجدار ...
أغسل الحروف بالدموع
لكننى أبيت أن يمس قدسها بشر
لو أن يلهب الدمع من جلالها أثر
ركعت ، والعينان فى غلائل الدموع
ومن غلائل الدمع لاح لى فتى وديع
فى وجهه غضارة الصبا
فى عينه الألق
فى خطوه الفتى دفعة الحياة تنطلق
فى ثغره لحن كبهجة الصباح
يرسله للحب للأشواق للأفراح

• • •

وفجأة تقلص النغم
النور فى الآفاق غاص وانبهم
اليوم صاح ....
موكب الخراب قد ألم
عصابة الغربان فى سوادها الأصم
تدافعت على الشطوط الآمنات كالبهم
تريد أن تمزق الحياة والصباح
وتخنق الأنغام والأحلام والأفراح

• • •

وفجأة تقلص النغم
وفارت الدماء فى العروق تنتفض

القصيدة فى مجلة «المجلة».. مارس ١٩٥٩



محمد مندور



ملك عبد العزيز

فى وجهه غضارة الصبا
فى عينه الألق
فى خطوة الفتى دفعة الحياة تنطلق
فى ثغره لحن كبهجة الصباح

ثم علق الناقد عليها بقوله: «فهذه الصور المتتابعة فى رتابة مرهقة إلى آخر القصيدة تخفى الروح الملحمية، وتفقدنا عنفوان البطولة التى أرادت الشاعرة أن تصورها»، وفى العدد التالى مباشرة من مجلة الآداب (يونيو ١٩٥٩) جاء دفاع الشاعرة عن قصيدتها، وقد ردت على هذه الملاحظة النقدية بأن هذه القصيدة ليست ملحمة وأنها لم تدَّع ذلك بل هى قصيدة وجدانية عاطفية قصصية تتحدث عن بطولة فرد، أما الملحمة فيختفى الشاعر فيها خلف الأحداث ولا يذكر شخصه أو عواطفه؛ لذلك تختلف الأجزاء فى القصيدة بطئًا وسرعة حسب الانفعال الذى تعبر عنه، وذكرت الشاعرة أن الجزء الذى ذكر الناقد بعضًا منه كان البطء فيه متعمدًا لأنه يصور جوًا مليئًا بالخشوع والحزن والتقديس لا يلائمه إلا النغم البطئ لذلك كثرت حروف المد فى الأبيات وفى أكثر القوافى، مما يفسح المدى للنفس لتعبر عن الحزن والأسى والخشوع وكلها مشاعر بطيئة الإيقاع، وأكدت الشاعرة على فكرتها بعرضها للجزء الثانى من القصيدة والذى يصور المعركة حيث يسرع النغم ويتدافع:

وفجأة تقلص النغم
النور فى الآفاق غاص وانبهم
اليوم صاح
مركب الخراب قد ألم

فالقافية التى خلت من حروف المد هنا توحى بالسرعة والحسم

وكان من رأى الناقد أن القصيدة قد سيطرت عليها الروح النثرية والسرد التقريرى الذى نتج عن التراكيب الضعيفة التى تشيع فى القصيدة ركاكة، كما رأى أن الشاعرة لم تتمكن من إقناعنا بحدوث الحوار حين قالت على لسان البطل:

محيى الدين صبحى يصف النص بالرتابة والركاكة .. وإحسان عباس ينتقد اضطراب الوزن



ذكرى جواد

.. وفى مجلة «الآداب».. أبريل ١٩٥٩

لا يا رفاق ما بجسمى حاجة إلى طبيب
طبى هنا فى أن أذود العار عن بيتى الحبيب

ورآه الناقد حوارًا مضحكًا فى مبالغته، وقد ردت الشاعرة على كل عبارة استشهد الناقد بها لإثبات رأيه، وذكرت أن هناك أخطاء مطبعية لم يلاحظها الناقد أدت إلى هذا الفهم، فعبارة «يستخف بالهلال والعدم» التى رأى فيها تركيبًا ليس له معنى إنما هى «يستخف بالهلاك والعدم» و«عبارة فى جرحه النزى غمس العلم»، التى رأى فيها خيالًا سقيمًا، على طريقة الأفلام الرخيصة، إنما هى «غمس القلم»، وليس فى هذه العبارة خيال سقيم أو غير سقيم إنما هى مجرد واقع حكته الصحف عما فعله جواد حسنى قبل استشهاده، أما الحوار الذى جاء على لسان البطل ورأى فيه الناقد مبالغة مضحكة إنما هو حديث نفسى مطابق تمام المطابقة لحقيقة

القصائد

بقلم: محي الدين صبحي

في قصائد العدد الماضي ظواهر يمكن ان ننتظمها في مجموعات، واكثر هذه الظاهرات مساوىء او محاسن منتشرة في كل الشعر الحديث او اكثره اذا توخينا الدقة. لذلك تكون معالجتها كاقانيم اوفى مضمونا من تتبع القصائد منفردة. واول هذه الظاهرات تعمد النظم في موضوع وطني كما في قصيدتي «ذكرى جواد» للشاعرة ملك عبدالعزيز و «الرسالة من جميلة» للشاعر حسن فتح الباب. والاعتراض هنا لا يرد على انتقاء الموضوع فليس لسلطة ما ان تتدخل، ولكن الاعتراض هنا على طريقة المعالجة وضعف جناح الشاعر عن الارتفاع بالموضوع الى مستوى الشعر. ففي كل ما قرأت عن «جميلة» ذلك الافتعال الذي يجعلنا نحس ان الشاعر قد وجد الموضوع وعليه ان يصوغ افكاره منظومة. وكلا الشاعرين قد تناول موضوعا بطوليا دون ان يقدم الينا بطولة ما، وكلا القصيدتين فاشلتان ومن القريب ان المساوىء التي ادت الى فشلهما مشتركة بينهما وان كانت ظاهرة في قصيدة الشاعرة «ملك عبد العزيز» اكثر منها في الشاعر «حسن فتح الباب»:

مجلة «الآداب»: مقال محى الدين صبحى.. مايو ١٩٥٩



محى الدين صبحى

رد إحسان عباس.. نوفمبر ١٩٥٩

قصيدة «ذكرى جواد»

بقلم: ملك عبد العزيز

★

السيد محيي الدين صبحي يرى انني حين نظمت قصيدتي «ذكرى جواد» انما تعمدت النظم في موضوع وطني دون ان يكون لدي الدافع الذاتي لذلك، ولهذا جاءت قصيدتي فاشلة.

وانا اعلم انه لن يقنعه شيء ان اقول له، لو تعمدت ذلك، لكتبت هذه القصيدة منذ عامين، حين كان مقتل البطل، لا ان اكتبها اليوم. كما انه لن يقنعه ان اقول له ان دموعي كانت تسبق كلماتي وانا اكتبها، فانه بلا شك لم يشهد هذه الدموع. كما لن يقنعه ان اقول

فوق الحروف التي كتبها البطل ...

القبو الذي حبس فيه مزارا يحج اليه الناس.

والظاهر ان الناقد يجهل قصة البطل جواد حسني، فلذلك سالخص قصته وان كانت واضحة تماما خلال القصيدة.

كان البطل شابا من اسرة سرية في العشرين من عمره، طالبا بالجامعة، تطوع للدفاع عن ارض الوطن، فذهب الى سيناء بعد العدوان الاسرائيلي فجرح، فحمله رفاقه ليذهبوا به الى المستشفى. ولكن، في طريق عودته علم ان جيشا من الفرنسيين ... ليفصل البلاد عن الجيش الموجود في سينا، فابى رغم الحاح اصحابه، بل شهر سلاحه في وجوههم حتى ...

ذخيرتهم، وظل وحده خلف ربوة صغيرة، يحارب الجيش الجرار

رد ملك عبد العزيز.. يونيو ١٩٥٩





إحسان عباس

تعليق الدكتور إحسان عباس.. يوليو ١٩٥٩

البطل النفسية ولطبيعة الدور الذى قام به.

وكان من رأى الناقد أن القصيدة فقدت ذاتيتها «أى أن الشاعرة فى كل الصفات التى أوردتها للبطل ما قربته ولا شخصته نفسيًا ولا جسديًا»، وقد ردت الشاعرة على عدم تشخيصها للبطل جسديًا بأنها تكتب قصيدة وهذه التفاصيل قد تكون لازمة فى القصة النثرية، أما القصيدة فإنها تلتقط فى سرعة السمات اللازمة للتعبير عن المشاعر، وذكرت أن ما يعنيها من الناحية الجسدية للبطل هو أنه شاب فى ريعان الفتوة متفتح للحياة والحب، رمز لكل شاب تحطم حياته حروب العدوان، وهذا ما أبرزته فى النص حين قالت:

فى وجهه غضارة الصبا
فى عينه الألق
فى خطوة الفتى دفعة الحياة تنطلق
فى ثغره لحن كبهجة الصباح
ترسله للحب للأشواق للأفراح

أما الناحية النفسية فقد بينت الشاعرة أن قصيدتها زاخرة بما يرسم ملامح البطل النفسية وأن الانفعال الذى يتسم به البطل قد تجلى فى القصيدة على شكل انفجارات عاطفية على هيئة حديث ذاتى أو مونولوج.

وقد كان رد الشاعرة على الناقد مطولًا ذكرت فيه تفصيلات كثيرة عن حياة البطل وعن الأسس الإبداعية التى اتكأت عليها فى كتابة النص، وهى لم تترك جزئية ذكرها الناقد إلا وأطنبت فى تشريحها والرد عليها.

بين الواقع والإمكان

أما الدكتور إحسان عباس فتحت عنوان» قرأت العدد الماضى» كتب فى الآداب عدد يوليو ١٩٥٩، آراءه فى القصائد والمقالات النقدية المنشورة فى العدد السابق، وذكر رأيه فى دفاع الشاعرة عن قصيدتها، وتساءل «هل يستطيع أحد أن يصدق بأن الشاعرة تعيش فى واقع الحياة حين تقول فى الدفاع عن


رأيان ..
في ديوان ملك عبد العزيز
أغاني الصبا
١ ـ مقال عايدة الشريف

مقال عايدة الشريف دفاعًا عن قصيدة ملك عبد العزيز.. مارس ١٩٦٠

بين «الواقع» و «الامكان»

بقلم ملك عبد العزيز

انه لثقيل على نفسي ان اعود فاتحدث مرة اخرى عن قصيدتي «ذكرى جواد» ولكن ما حيلتي وانا ارى بعض من تصدوا لتدريس الادب في مدارسنا وجامعاتنا يعجزون عن تخيل حادث – وان كان غير شائع – الا انه لا يعجز الخيال فضلا عن الحقيقة والواقع.

ان احد النقاد يقول اين البطولة في القصيدة ؟ فاذا قلت له ان البطولة في ان الشهيد الجريح ابى ان يذهب للمستشفى وفضل ان يبقى وحده يحارب جيشا جرارا، قال الدكتور احسان عباس في عدد تموز من الاداب :

« هل يستطيع احد ان يصدق بان الشاعرة تعيش في واقع الحياة حين تقول في الدفاع عن قصيدتها « ان بطلها ظل وحده خلف ربوة صغيرة يحارب الجيش الجرار ؟ »

ولكني احب ان اسائل الدكتور الفاضل، اي نوع من « الواقع » يقصده، ويريد الشاعرة ان تعيش فيه ؟... اهو الواقع الساكن البارد، المتعزل في قوقعة من المنطق العقلي الشكلي الذي يقول ان فردا واحدا لا يستطيع ان يهزم جيشا جرارا فلذلك ينبغي الا يحاربه او يقاومه بل يجب ان يهرب او يسلم ؟ ام هو الواقع الحي الذي نعيش فيه حياتنا العربية الثورية الراهنة، والذي يجعلنا نؤمن بانتصار قوى الحق والسلام على قوى البغي والعدوان مهما تسلحت بالقوة المادية وباسلحة التخريب والدمار ؟

ان البطل جواد حسني وقصيدة « ذكرى جواد » انما يعبران عن ذلك الواقع الحي الذي نعيشه وتعيشه الامة العربية في كل مكان . وان موقف جواد ليس الا مثلا فرديا لكل ما يقوم به العرب من كفاح ضد الاستعمار والاستغلال .

لقد اممنا قناة السويس، وكنا نعلم ان الدول المنتفعة باسهم شركتها اقوى منا في كل شيء، وانها تستطيع ان تسحقنا بقواها المادية، ولكنا اقدمنا على تأميمها لاننا نؤمن بحقنا، وبان الحق لا بد ان ينتصر في النهاية . ثم رفضنا الانذار البريطاني الفرنسي الذي هدد باحتلال القناة اذا لم يوقف القتال ضد اسرائيل المعتدية، مع اننا كنا نعلم حق العلم ان قواتنا ليست الا شيئا صغيرا ضئيلا الى جوار قوات هاتين الدولتين المعتديتين . وقاومت بور سعيد الباسلة ولم تسلم – كما قاوم جواد ولم يسلم – لكي نجعل المعتدين يدفعون ثمن عدوانهم، ولكي نعرقل فوزهم حتى ينتبه الضمير العالمي وينصر الحق .

والثوار الابطال في الجزائر يعلمون ان قوات فرنسا ومن خلفها قوات حلف الاطلنطي اغنى من كل ذخائرهم وقواتهم بمئات المرات ولكنهم يقاومون ويحاربون ولا يستسلمون « للواقع » المنطقي الساكن البارد . والثوار في عمان وفي جنوب الجزيرة العربية بل وفي قلب افريقيا يقاومون دولا وقوات تفوقهم قوة وعدة وعددا ولا ييأسون من النصر .

ذلك يا سيدي هو الواقع الذي اعيش فيه، وهو واقع حي يملأ نفسي باصالته، وليس خرافة مستمدة من نسج الخيال او من الافلام الامريكية كما يقول النقاد الافاضل .

واذا كانت قد وجدت حكومة خائنة مثل حكومة شمعون سمحت الاميركية ان تحتل ارض بلادها دون ان تقاوم او تحتج او تثور

رد ملك عبد العزيز على مقال الدكتور إحسان.. سبتمبر ١٩٥٩

قصيدتها: «إن بطلها ظل وحده خلف ربوة صغيرة يحارب الجيش الجرار»؟ فإذا قيل لها إن هذا التصور يشبه تمامًا الأفلام الأمريكية السقيمة التى تتعلق برعاة البقر قالت ولكن هذا ما حدث فى الواقع، وأؤكد للشاعرة أننا إذا سلمنا بهذا الواقع لم نسلم بقبوله مادة للفن» وذكر أن الواقعية الفنية هى تصوير الإمكان نفسه وإن لم يقع.

وفى عدد سبتمبر ١٩٥٩، من مجلة الآداب، ردت الشاعرة بمقال حمل عنوان «بين الواقع والإمكان»، عارضت فيه رأى الدكتور إحسان عباس مستندة إلى وقائع ملموسة وإلى واقع النص، وذكرت أن البطل جواد حسنى والقصيدة إنما يعبران عن الواقع الحى وليس الواقع الساكن البارد المنعزل فى قوقعه من المنطق العقلى الشكلى، وهى تعنى بالواقع الحى ما كانت تعيشه الأمة من كفاح ضد المستعمر فى ذلك الوقت، وعن مقارنة قصيدتها بأفلام رعاة البقر الأمريكية ردت بأن هذه الأفلام تجعل البطل ينتصر فى النهاية على الحشد الكبير الذى يحاربه، وهنا تكون الإحالة والمبالغة، أما بطل القصيدة فقد جرحه المعتدون وأسروه وعذبوه ثم قتلوه فأين المبالغة إذن؟ وناقشت الشاعرة ما ذكره الدكتور إحسان من أن الواقعية الفنية هى تصوير الإمكان، وذكرت أن الإمكان كأى شىء آخر مسألة نسبية تخضع للفلسفة التى يعتنقها الناقد أو الأديب وللمثل التى يؤمن بها، وإذا اعتبرنا كل عمل غير شائع بعيدًا عن الإمكان لوجب ألا نتحدث فى الأدب عن أى عمل بطولى.

وبدوره رد الدكتور إحسان عباس على الشاعرة فى عدد نوفمبر ١٩٥٩، موضحًا وجهة نظره بصورة أكثر تفصيلًا واستعانة بالأمثلة، مؤكدًا أنه لا يشكك لحظة فى أعمال الفداء التى قام بها جواد حسنى وغيره من أبطالنا وأبطال شعوب أخرى، لكنه ينكر التصوير الحرفى لهذه البطولات، بحيث تبدو كشطحات فى الفن، «فإذا اضطر الشاعر أو الفنان إلى تصوير بطل كهذا فإنه يحتال لذلك بطرق مختلفة حسب المقام، كأن يجعله رمزًا لا حقيقة ممثلة لبطولة فردية، أو يرفعه أسطوريًا إلى مصاف هرقل وشمشون عن طريق البناء الملحمى...» وفى نهاية المقال وصف الدكتور القصيدة باضطراب الوزن وكسولة النغم، مما بدا من خلاله أنه لم يقتنع بما ذكرته الشاعرة عن مواءمة الإيقاع للمشاهد المتنوعة فى النص.

لم يقف أمر القصيدة عند ذلك، لكن أيضًا جاء فى عدد مارس ١٩٦٠ من مجلة الآداب مقال يحمل عنوان «رأيان فى ديوان ملك عبد العزيز: أغانى الصبا»، أبدت فيه الناقدة عايدة الشريف رأيها فيما دار حول القصيدة من نقد، وردت بشكل خاص على رأى الدكتور إحسان عباس، وذكرت أن الشاعرة فى

عايدة الشريف تؤازر ملك عبد العزيز فى دفاعها عن قصيدتها متسائلة: ما يضيرنا إن جعلت الشاعرة من موقف البطل أسطورة شعرية



عايدة الشريف

قصيدتها لم تذكر أن البطل وقف وجهًا لوجه أمام الجيش، بل اختفى خلف صخرة ولما علم أن الجيش قادمًا من بعد أمطره بالرصاص، فلا يصح أن نسمى وصفًا كهذا بالشطحات، وإن كان الناقد يرى أن موقف البطل خارج عن الطبيعة البشرية ومن قبيل الأساطير فما يضيرنا إن جعلت لنا الشاعرة من موقف البطل أسطورة شعرية، كما أكدت الناقدة على موافقتها للشاعرة فى العديد من ردودها.

وبعد هذا الاستعراض للمعركة النقدية التى دارت حول قصيدة «ذكرى جواد» يمكننا أن نقول إن ثمة تشابها نفسيًا بين الشاعرة وبين بطل قصيدتها، فدفاع الشاعرة عن قصيدتها وتفصيلها فى الرد على كل ما قيل فيها يذكرنا بدفاع بطل القصيدة عن وطنه، فكلاهما يتسم بالإصرار الذى لا يقبل الرضوخ ويأبى الصمت والإذعان؛ ولعل هذا التشابه هو الذى دفعها إلى تصوير هذه البطولة الفذة، وجعلها تتحمل معاناة السير فى طرق شعرية بعيدة عما اعتادت عليه.

ملف العدد

ألعاب حسين عبد العليم

الصيّاد الذى لم تنجُ منه أيّةُ رائحة

أعدّ الملف: إسراء النمر

قبل ثلاث سنوات، صباح يوم ٢٠ فبراير، مات حسين عبد العليم. لم أتلقَّ الخبر كصدمة، فقد كنتُ أعرف أنه مريضٌ بالفشل الكلوى، كما لم أنْوِ فِعْلَ شىء، لكننى تابعتُ ما يكتبه الناس من نعى. أقول «ناس» رغم أنهم كانوا قِلّة، أقول «ناس» رغم أنهم كانوا -فقط- كُتّابًا. وشعرتُ بكآبة تجتاحنى، لأن حسين عبد العليم ترك بصمةً جليّةً فى الرواية المصرية، فكيف يتم التعامل مع رحيله بهذه الخفّة، وكيف يمرُّ مرورَ الكرام، هل لأنه من الأقاليم؟ هل لأنه عاش فى الظل كما يقولون؟ هل لأنه كان بعيدًا عن الدوائر التى تتحكّم فى صعود وهبوط الكُتّاب؟

أسئلة كثيرة حاصرَتْنى، وظلّت تؤرقنى لفترة طويلة، خاصةً أننى كنتُ قد قرأتُ له سابقًا أكثر من عمل، ووقعتُ أسيرةً للغته الحميمية، التى نحتت من العامية فصحى جديدة، فلم يكن أمامى سوى أن أُسكِتَ نباح الأسئلة فى رأسى بمكالمة مع ابنته مريم، التى أعرفها بطبيعة الحال كونها كاتبة، فقد صدرت لها مجموعتان قصصيّتان. أذكر صوتى المرتبك وأنا أقول لها: «أريد الولوج لعالم حسين عبد العليم».

فتحت لى مريم الأبواب: أبواب الذاكرة، وأبواب الروائح، وأبواب لم يطرقها أحدٌ من قبل، حتى نسيتُ أنها أبواب. ووجدتنى شيئًا فشيئًا أغرق فى حياته، وأتماهى مع كل حدثٍ عاشَهُ، فبين يدى كل أوراقه الشخصية من شهادة ميلاد وشهادات دراسية وشهادة التجنيد، وكانت المفاجأة الأولى، أنه من مواليد القاهرة، وأنه تخرج فى جامعة القاهرة، وأنه عاش أغلب عمره فى القاهرة، فلماذا ظلَّ يقدم نفسه إذن ككاتب من الفيوم؟



شهادات من مراحل تعليمية مختلفة

أدركتُ أننى أمام ألعاب حقيقية، وأن اختياره لعنوان «ألعاب تنتهى إلى ما لا يُحمد عقباه» ليكون اسم عمله الأخير، لم يكن بدافعٍ فنّيٍ فقط، فهو من الكُتّاب الذين استعملوا حياتهم أو ذواتهم، ليضعوا أيديهم على قضايا تهمُّنا جميعًا كبشر، وكانت مخاطرةً أن أطابق بين الألعاب التى جاءت فى أعماله الثلاثة عشر، وبين ألعاب حياته، وكلفنى هذا شهورًا من البحث والمقابلات والزيارات.

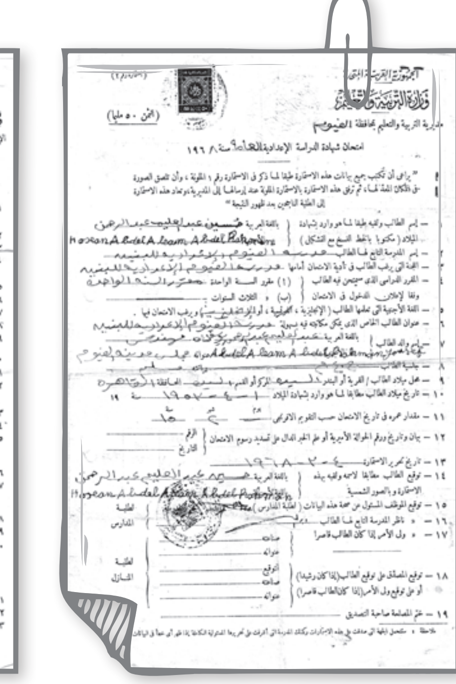
بدأتُ من «بولاق الدكرور»، التى ساهَمَتْ بشكل كبير فى منْحِه هذه الخصوصية فى اللغة، فكان يتَتَبّع الألفاظ والمصطلحات الشعبية كراعٍ يتتبَّع أغنامه، أما الحكايات فكانت تأتيه دون مجهود، فهو محامٍ مشهور فى بولاق، محامٍ يستغنى فى الغالب عن أتعابه، ومن استغنى ملك كما تقول الحكمة الصوفية، فكان مكتبه الصغير جدًا مزدحمًا على الدوام، خاصةً بالنساء المتورّطات فى قضايا



شرف، والمفاجأة الثانية هى أن أعماله بها الكثير من قضايا موكّليه، مثل قضية سعدية وعبد الحكم، التى حوّلها إلى رواية حملت اسميهما. أدركتُ مكتَبَهُ قبل أن تسلِّمَه عائلته لمالك العقار، كما أدركتُ شقّته الصغيرة التى سكنها قرابة الثلاثين



حسين مع أحمد فؤاد نجم



شهادة الإعدادية

شهادة الثانوية العامة

عامًا، والتى لم يكن يهمُّنى فيها سوى غرفته، حيث كل شىء يحمل سرًا ما: المكتبة، الصور الشخصية، الجوابات التى كان يرسلها لزوجته أثناء سفره لعمان، أرشيفه، الذى يُعطيك انطباعًا من الوهلة الأولى أنك أمام عمل مؤسّسى، فقد كان حسين عبد العليم يحرص على الاحتفاظ بكل ما كُتِبَ عنه، حتى لو كان خبرًا عابرًا، أو هجومًا عليه.

المفاجأة الثالثة، أو لأَقُلْ الصدمة، أنه كان صديقًا مقرَّبًا لعدد من كبار الأدباء والمثقفين، مثل لويس عوض وفاروق عبد القادر ويوسف إدريس، الذى دفَعَهُ لكتابة الرواية، كما كان على صلةٍ بأهمّ الكُتّاب فى كل جيل، إلى جانب نشره لتسعة أعمال فى دار ميريت، التى كانت فى العقد الأول من الألفية الثالثة ذات صيتٍ واسعٍ، إذ اهتمَّتْ بالإبداع الجديد والطليعىّ، وقدَّمَتْ أصواتًا باتت الآن فى صدارة المشهد، فكيف عاش فى الظل وكانت له فى الآن نفسه قاعدة عريضة من المعارف؟ ولماذا لم يحقّق الانتشار الكافى رغم اهتمام النقّاد بأعماله؟ ولماذا انتمى لجيل التسعينيّات فى حين أنه كتب ونشر عددًا لا بأس به من القصص كان كفيلًا بأن يجعله واحدًا من جيل السبعينيات؟

أسئلة تتفجَّر كلما توغَّلْتُ فى حياته أكثر، خاصةً بعدما سافرت إلى الفيوم، لأرى بيت عائلته، والمكان الذى قضى فيه جزءًا من طفولته ومراهقته، لأكتشف أنه كان يحيا فى حىٍّ راقٍ، وأنه لم يُعانِ فى هذه الفترة مثلما عانى بقية حياته، وكان عليَّ أن أعرف إذا كان قد اختار بإرادته أن ينتمى للمهمشين ويصير واحدًا منهم، أم أن وضعه الاجتماعى تأثَّر كحال كثيرين بانهيار الطبقة الوسطى، والذى وثَّقَ له فى «رائحة النعناع».

لن أبالغ إذا قلتُ إننى رأيت حسين عبد العليم فى الفيوم؛ رأيته يشعل الوابور ليأتَنِسَ بوشيشِه، رأيته فى بحيرة قارون يستعدّ لماراثون سباحة، رأيته مع والده وهما ذاهبان لـ«كيمان فارس» ليصطادا الثعالب والعصافير واليمام البرّى - الهواية الأحبّ لقلبه، فقد ظلّ يصطاد حتى عام ٢٠١٠، رأيته مع أمه يقرأ لها ما كتبه، رأيته فرِحًا بزوجته وهى تخبره بأنها راضيةٌ بمكتبته مهرًا لها، رأيته، ورأيته.

المفاجأة الرابعة والمدهشة أنه كان ينظِّم ملتقى ثقافيًّا مقتصرًا فقط على أصدقائه من الكُتّاب والفنانين التشكيليين والمحامين، فى بيت عائلته فى الفيوم، وأنه حرِصَ على أن يكون موعده نهاية كل أسبوع، ما يطرح سؤالًا شائكًا: هل كان بتنظيمِه لهذا الملتقى يريد خلْقَ مجتمعٍ ثقافى موازٍ للقاهرة؟

استلزَمَ ذلك أن ألتقى بعدد من أصدقائه الذين لا يزالون على صلةٍ بالفيوم، فأغلبهم يعيش الآن خارج مصر، وأثناء بحثى عنهم اكتشفت علاقةً مهمةً فى حياته، وهى علاقته بالفنان التشكيلى ثروت فخرى، الذى انتحر قبل قرابة خمسة عقود.

لا أزعم أننى بهذا الملف أقدِّم حقيقةً ما، أو أكتب سيرة حسين عبد العليم الذى وجدتُ فيه مثالًا صارخًا على تهميش أدباء الأقاليم، لكننى فقط أحاول جَمْعَ شتاتِه.

اللعبة الأولى

وُلِدَ فى القاهرة، لا الفيوم كما يظنّ الجميع، وسُمّى «حسين» لأن الطلق جاء لأمه وهى تصلى فى مسجد سيدنا الحسين

لم يكره حسين عبد العليم شيئًا فى حياته مثلما كَرِهَ السمك، لدرجة أنه كان يُفرغ ما فى معدته بالكامل إذا شمّ رائحته. وفى يوم أصرَّت خالته سامية -التى عاشت معهم فترةً قبل زواجها- أن يكون الغداء سمكًا، ولأنهما كانا مثل «ناقر ونقير»، تركها تنظّفه وتُثوِّمه وترصُّه فى صينية كبيرة، وبمجرد أن أشعلت الوابور لتَقْلِيَهُ، تناول الصينية بخِفَّة وألقى بها من النافذة. صرخت خالته بهيستيرية: «بس امّا يجى أبوك»، فأغاظها: «قال يعنى هيعلّقلى المشنقة»، وعندما حضر والده، بكت بطريقة دفعته لأن يصفَعَهُ بعنف.

لا أحد بإمكانه أن يتوقع رد فعل حسين، أو يعرف ما يدور فى رأسه، ولأن المساحة بينه وبين والده تسمح بكل شىء إلا التطاول، قرر أن يخرج على الفور من البيت، وظنوا جميعًا أنه ذهب ليقف على الناصية، أو ليقضى الليلة عند أحد أصدقائه، لكنهُ كان فى المحطة ينتظر أول قطار متَّجه إلى القاهرة.

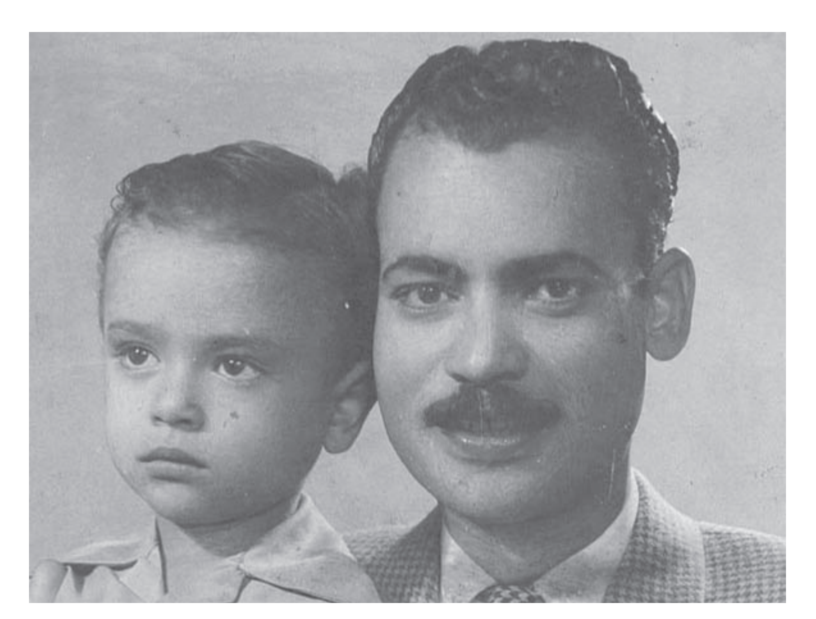
سافر وهو يعلم أنه لن يستطيع الصمود طويلًا، وأن الجنيهين اللذين استلفهما لن يكفياه، وهو ما حدث، فبعد ثلاثة أيام قضاها على الخبز والشاى والجبنة البيضاء، بدأ يسأل نفسه: «هما جرالهم إيه.. المفروض يسألوا عنى ويجوا يصالحونى!». تضحك مريم ابنته وهى تتذكَّر: «أبى كان متهوِّرًا، وكان يورِّط نفسه فى مواقف «بايخة» جدًا، لكنهُ كان يُخرج نفسه منها كما تخرج الشعرة من العجين».

فكَّر حسين أن الشىء الوحيد الذى يجعله يعود إلى الفيوم دون أن يفقد هيبته، هو أن تشعر عائلته أنه فى خطر حقيقى، فاتَّصل بصديقه الذى سلَّفَه الجنيهين، وطلب منه أن يذهب إلى والده ويُخبره بمكانه ويقول له: «ابنك جاى يقابلنى فى محطة القطر العصر.. هياخد فلوس ويرجع مصر تانى يطّوع فى الجيش.. الحقه».

عندما توقَّف القطار، لمح والده وهو يبحث عنه فى كل اتجاه، وأمه وهى تبكى وتنادى عليه كالمجنونة، وتعمد أن يمشى وهو يتظاهر بأنه لا يراهما، وإذْ بوالده يضع يده فجأةً فوق كتفه قائلًا بلهجةٍ حادة ومنكسرة فى آن: «أنت رايح فين.. روّح معانا وبلاش جنان».

سألتُ مريم إذا كان قد تعرَّض له بسوء بعد أن عادوا للبيت، قالت: «أبدًا، لم يفتح معه الموضوع، فقط قال: مش لما تعوز تسافر يوم أو يومين تقولى.. على الأقل تاخد فلوس».

لم يكن والده رجلًا تقليديًا، فقد كان يدفعه لتجريب كل شىء دون أن يبالى برأى من حوله، خصوصًا أمه، التى كلما اعترضت قائلةً: «أنت لسا صغير يا حسين»، كان والده يرد: «مين دا اللى صغير.. دا يفهم أكتر منك»، هذه الثقة التى غرسها فيه، هى ما جعلته يكتب أول قصة فى حياته بشجاعة غير مسبوقة، ففى يوم ذهب إليه حسين -وكان حينها فى الثالثة عشرة من عمره- وهو حزينٌ لأن المجلة التى نُشِرت

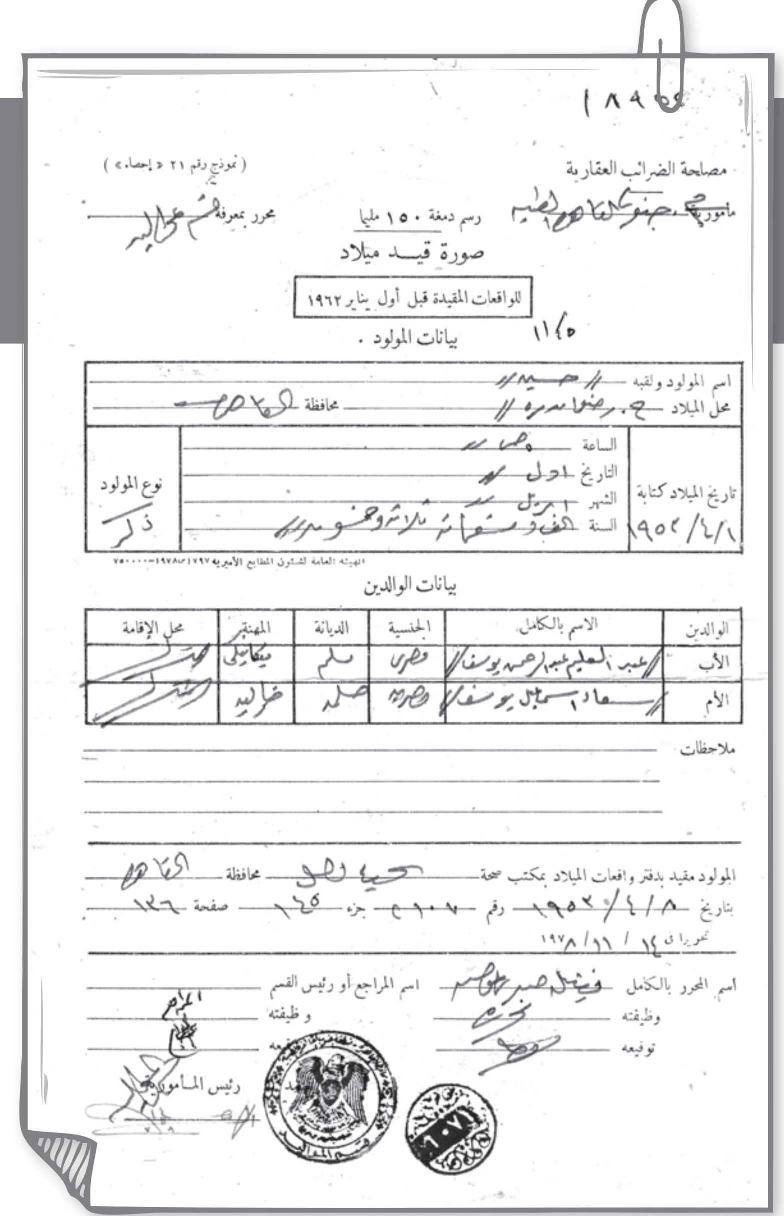


مع والده

> والده كان كاتبًا للقصة القصيرة، لكنه لم ينل حظًّا من الشهرة، وهو من شجَّعَه على الكتابة حين كان عمره ثلاثة عشر عامًا



فى طفولته


١٨٩٠٩

مصلحة الضرائب العقارية

(نموذج رقم ٢١ «إحصاء»)

مأمورية ... — رسم دمغة ١٥٠ مليما — محرر بمعرفة ...

صورة قيد ميلاد

للواقعات المقيدة قبل أول يناير ١٩٦٢

١١/٥

بيانات المولود.

اسم المولود ولقبه: حسين

محل الميلاد: ... محافظة: القاهرة

تاريخ الميلاد كتابة: الساعة ... التاريخ: أول ... الشهر: أبريل ... السنة: ألف وتسعمائة اثنان وخمسين

١٩٥٢/٤/١

نوع المولود: ذكر

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٧٩٧ / ١٩٧٨ — ٧٥٠٠٠٠

بيانات الوالدين

الوالدين	الاسم بالكامل	الجنسية	الديانة	المهنة	محل الإقامة
الأب	عبد العليم عبد الرحمن يوسف	مصرى	مسلم	ميكانيكى	...
الأم	سعاد إسماعيل يوسف	مصرية	مسلمة	خرابيد	...

ملاحظات

المولود مقيد بدفتر واقعات الميلاد بمكتب صحة ... محافظة القاهرة

بتاريخ ١٩٥٢/٤/٨ رقم ... جزء ... صفحة ...

تحريرا فى ١٤ / ١١ / ١٩٧٨

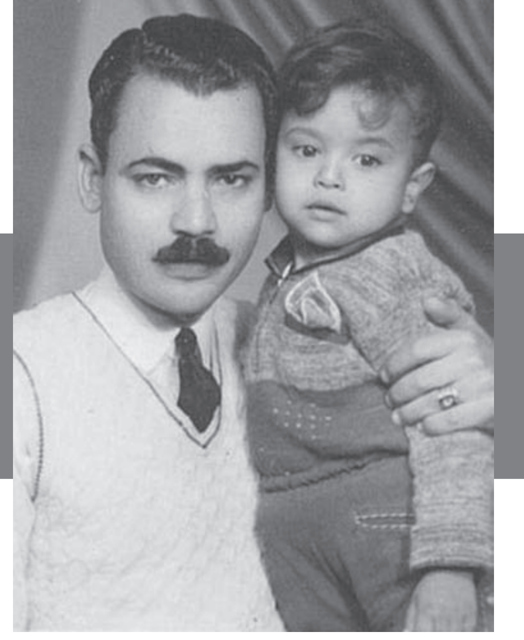
اسم المحرر بالكامل ... — اسم المراجع أو رئيس القسم ...

وظيفته ... — وظيفته ...

توقيعه ... — توقيعه ...

رئيس المأمورية

شهادة ميلاده



مع والده



مع مريم

فيها إحدى القصص التى يحبها ضاعت، فوجد والده ينظر له بدهشة ويقول: «إيه رأيك تكتبها.. دا أنت حافظها صَمّ».

وبالفعل، استطاع حسين أن يكتب القصة – التى تحكى عن عذابات مهرِّج طُرِد من السيرك – أفضل مما كتبها صاحبها، وذلك بشهادة والده، الذى شعر حين قرأها أن حسين سيحقّق ما لم يستطع هو تحقيقه، فقد كان عبد العليم يوسف كاتبًا للقصة القصيرة، وكان مُحبًا للفنون بكل أنواعها، لكنه لم يحظَ للأسف بأيّ شهرة، لأنه لم ينشر قصصه فى كتاب، ولم يحقِّق حتى أيّ إنجاز يُذْكَر وليكن مثلًا فى الرسم، إحدى مواهبه، لذلك حرص على ألا يصير حسين مثله؛ مغمورًا، فعزَّز لديه إحساسه بقيمة ما يكتب.

وكان حسين فى المقابل لا يفوِّت فرصةً إلا ويناقش والده فى قصصه وفى الكتب التى قرأها، والحق يُقال إن عبد العليم كان يمتلك صدرًا رحبًا، وكان ينصت له باهتمام، لكنهُ فى يومٍ احتدَّ عليه حين صمم حسين على رأيه بأن طه حسين مفكِّرٌ وليس أديبًا، لدرجة أنه سبَّه قائلًا: «اسكت يا ابن الكلب».

لكن ماذا كان يفعل حسين حين تُصمِّم ابنته الكاتبة على رأيٍ لا يعجبه؟

تجيب مريم: «كان يصمت تمامًا. ففى يوم حاولتُ أن أقنعه أنَّ رضوى عاشور كاتبة عظيمة، رغم أننى لم أكن قد قرأت لها شيئًا، فنظر لى بطرف عينه ولم يـردّ. واستفزَّنى هذا جدًا، فذهبت لأشترى عددًا من أعمالها كى أقرأها وأثبت له وجهة نظرى، وكانت النتيجة أننى لم أستطع أن أقرأ لها سوى صفحتين».

حسين ربَّى مريم -تقريبًا- بالطريقة التى ربّاه بها والده، فكان يتركها تفعل ما تريد، وتلبس ما تريد، والأمر ينطبق أيضًا على ابنتيه الأخريين «سالمة ونعمة»، لكننى أذكر مريم بالتحديد، لأنها الأقرب إلى روحه وفكره، ولأنها الوحيدة التى ورثت عنه موهبة الكتابة، فعوالمهما واحدة، وذوقهما أيضًا واحـدٌ، حتى أن لهما نفس الأصدقاء، والضحكة، والنظرة الثاقبة.

كما أن مريم واحدة من أهم أبطاله، فكان يُقْحِمُها فى الأحداث، بداعٍ، ودونَ داعٍ، كى تُضفى شيئًا من الطهارة عليها، وكان يمنحها فى أحايين كثيرة اسمًا مستعارًا، لكنه لم يكن يُغيِّر فى شخصيتها، أو صفاتها، أو حتى لزماتها، التى كان من أشهرها: «يا واد يا بابا يا حريف».

مريم أيضًا كانت تتصرَّف مع حسين، كما كان يتصرَّف هو مع والده، فكانت تتْبَعُه فى كل مكان، وتشاركه الأشياء التى يحبُّها، وتتعامل معاه باعتباره مُلهِمها الأول، ونِدّها الأول، وربما فى هذا شىءٌ من التعقيد، أن يصير الابن صورةَ أبيه، خاصةً بعد أن يموت، حسين مثلًا بعد وفاة والده كتب يقول: «لا أدرى كيف

لم يسافر طوال حياته كلها إلا إلى عمان، بإلحاح من عائلته وأصدقائه كى يُحسّن دخْلَه، لكنه عاد بعد ستة أشهر فقط

تحوَّلَت ملامحى لتشبه ملامحه، وقوامى ليشبه قوامه، حتى أصابعى أصبحت غليظةً مثل أصابعه، وبدأ وجهى يكتسى بالعذاب مثل وجهه، بدأت أتحدث كحديثه وأسخر كسخريته، كأنها عمليةُ بَعْث»، الأمر نفسه حدث مع مريم، فبعد أن مات حسين، ظلت تشعر كلما حدَّقَتْ فى صورته أنها تُشبهه كثيرًا، وهو ما كانت لا تعتقد فيه طوال حياتها.

الفارق الوحيد أن حسين كان عمره أصغر من ابنته حين مات والده، كان تقريبًا فى العشرين، أى أنه لم يكن قد استقرَّ بعد، سواء نفسيًّا، أو مهنيًّا، أو عاطفيًّا، ورغم أنه كان معتادًا على السفر إلى القاهرة فى حياة والده، إلا أنه شعر بأزمة حقيقية فى مواجهتها، فكتب يقول: «كيف أهبط للعاصمة وأركب المواصلات وأُتمّ تعليمى وأحادث الناس؟ صحيح أننى كنتُ أفعل هذا من قبل، لكن كان هناك الكتف، الحائط القوى، الذى كنتُ كلما غدر بى الزمان أعود فأنظر فى عيونه البشوش المعذَّبة فأنسى متاعبى وهزائمى».

لقد كان يعى منذ ذلك الوقت أنه سيعيش ممزَّقًا، لذا كان موت الأب المبُكِّر نسبيًا بمثابة طعنة فى هويته، لأن الأب عنده هو البيت، والبيت هو الفيوم، والفيوم هى أصله الذى لا يجب أن ينساه. وكان هذا هو هاجسه الوحيد الذى سيطر على رواياته، فقد ظلَّت الفيوم (بشخوصها وماضيها وحاضرها) المتن، أمّا القاهرة فكانت الهامش. وكانت هذه من الأشياء الأولى التى استوقفتنى، أن يُصِرَّ على العيش فى العاصمة، كما كان يحب أن يُسميها، وروحه وفكره وكيانه فى الفيوم، هل كان يظن مثلًا أنَّ تحقُّقَه فى المحاماة والأدب سيكون مرهونًا بالعيش فيها؟

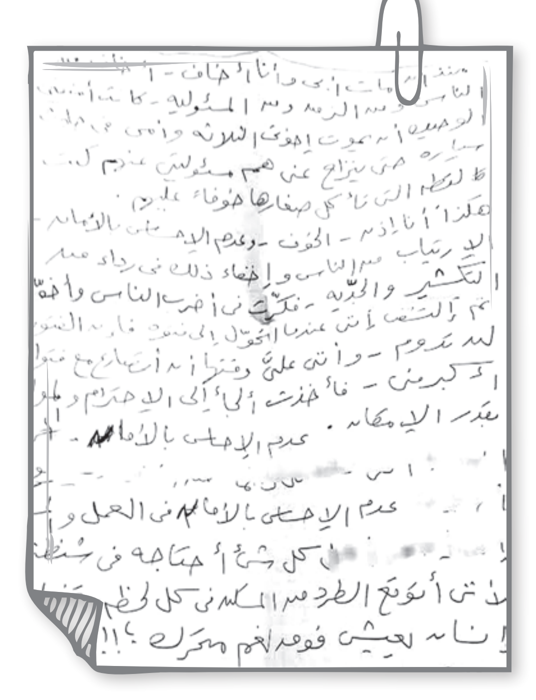
«لا، لم يكن يفكر بهذه الطريقة، ولم يكن يربط تحقُّقَه بشخص أو مكان، كل ما فى الأمر أنه كان مملوءًا بالقاهرة، فهى المدينة التى شهدت خطواته الأولى».. تقول مريم.

فى الأول من أبريل عام ١٩٥٣ ولد حسين عبد العليم فى حى السيدة زينب، حيث كانت تقطن جدته لأمه، إذ قررت أمه أن تلده هناك، ليس لأن العادات تحتّم ذلك، لكن لأنها أرادت أن تكون فى معية أولياء الله، فقد أنجبت ثلاثةً من قبل وماتوا فى شهورهم الأولى وخشيَتْ أن يموت طفلها هذه المرة، لذا سافرت للقاهرة بمجرد أن بدأت فى شهرها التاسع، حيث قضت أيامها الأخيرة فى الحمل وهى تصلّى وتدعو الله فى مساجد أوليائه، لدرجة أن الطلق جاءها وهى فى مسجد الحسين، فنذَرَتْ أن تسمّى المولود القادم «حسين» لو رُزِقَتْ بولد، وأن تصوم الأيام الستة البِيض من كل شوال لو عاش!

ورغم الاحتياطات التى قامت بها، إلا أنها بعد ولادته مباشرةً صنعت له حجابًا كى يحفظه، ولم يخلعه حسين من رقبته إلا بعد أن أتمَّ ستَّ سنوات، كما أنها لم تتوقَّف عن زيارة الأولياء، فقد كانت تأتى به كثيرًا إلى القاهرة وتطوف به على المساجد كى يعرفوه، وجعله هذا بشكلٍ لا إرادىٍّ يتعلَّق بالقاهرة وأوليائها، فقد كان حريصًا على حضور الموالد، وعلى الذهاب لقضاء إجازته عند جدته بالسيدة زينب، وعندما كان والده يرفض سفره، كان يستعين بأمه وخالته لإقناعه، وكان ينتصر كعادته.

مرةً سأل حسين نفسه بعد لعبة من ألاعيبه: هل كنت حقًّا المنتصر أم أننى كنت سيّد الخاسرين؟

ربما لازَمَهُ هذا السؤال طيلة عمره، فلم يدخل تجربة، ولم يفعل شيئًا، إلا بدافع الجنون، مثل زواجه الأول، الذى أقدم عليه وهو فى عامه السابع والعشرين، والذى لم يَدُمْ سوى ثلاثة أشهر فقط، والذى حكى عنه باقتضاب شديد فى روايته الأولى (رائحة النعناع)، إذ قال: «تزوَّجْتُها، ولم يهمنى أولادها ولا زوجها السابق الذى كان يجلس لى عند البقال أمام البيت (...) وفى يوم قالت لى أنا أكبر منك.. واحنا أجيال مختلفة.



يعترف فى إحدى رسائله: «لستُ شيوعيًّا، ولن أكون كذلك فى يوم من الأيام، لأنَّ داخل كل فنان قوةً تجعله يترفّع عن الانسياق مع القطيع»

فقلت لها: انتى واخدة على إنك تكونى أم، وأنا معنديش عقدة أوديب».

أما الجنون الأبرز على الإطلاق، فيتمثل فى عودته السريعة والمفاجئة من عمان التى سافر للعمل بها عام ١٩٨٩، فلم يكن قد أمضى فيها سوى ستة أشهر فقط.

تقول مريم إنه لم يكن يرغب فى السفر من الأساس، لكنه أراد -تحت ضغطٍ من الجميع- أن يُحسِّن من دخله، خصوصًا أنه كان حينها متزوّجًا من والدتها سحر، وكان قد أنجبها

من جواباته التى كان يرسلها لزوجته من عمان



هى وسلمى. وأضافت أنه ظل طوال الأشهر الستة يعانى من الخوف، ومن أفكاره التى حاصرته من كل اتجاه، وكان يبوح بذلك فى جواباته لأمها. يقول فى أحدها:

«منذ أن مات أبى وأنا خائف، خائف من الناس ومن الزمن ومن المسؤولية، لدرجة أننى تمنيت كثيرًا أن يموت إخوتى الثلاثة وأمى فى حادث سيارة، حتى ينزاح عنى همُّ مسؤوليتى عنهم، لقد كنت بذلك مثل القطة التى تأكل صغارها من الخوف عليهم، وحاولت إخفاء هذه المشاعر من الخوف وعدم الإحساس بالأمان والارتياب من الناس تحت رداءٍ من التكشير والجدية، ولن أُخفى عنك أننى فكرتُ كثيرًا فى أن أتحوّل إلى فتوة كى أضرب الناس وأخوّفهم، بدلًا من أن يخوّفونى، لكننى اكتشفت أن مهمتى هى التصارع مع الفتوات، فأخذت ألجأ إلى الاحترام والمودة قدر الإمكان. إحساسى بالأمان هنا معدوم، فقد وضعتُ فى شنطتى كل حاجاتى لأننى أتوقّع الطرد من السكن، والعمل، فى أيّ لحظة.. لقد تحوّلتُ للأسف إلى إنسان يعيش فوق لغم متحرك».

حين حطّت الطائرة فى مطار مسقط، شعر حسين عبد العليم بأنه يرتدى جسدَ رجلٍ لا يعرفه، لأنه ليس من هؤلاء الذين يتركون بلادهم من أجل المال، ولأنه ترك الفقراء يواجهون مصيرهم وحدهم، فقد كان لا يترافع سوى عن قضاياهم، وقد حاول طيلة وجوده فى عمان أن يوضِّح لزوجته سحر فى الجوابات توجُّهاته الفكرية كى تتفهَّم حاجته المُلِحَّة للعودة، وحاجته أيضًا لأن يحيا بالطريقة التى يريدها:

«افهمينى، أنا لستُ شيوعيًا، ولن أكون كذلك فى يومٍ من الأيام، لأن بداخل كل فنان قوة تجعله يترفَّع عن الانسياق مع القطيع. إننى حين أوازِن بين كلمات يوسف إدريس أو نغمات بيتهوفن وبين حجم لينين عندى، أجد أن كفة الفن هى الأثقل، فلينين -ومتأسِّفٌ أننى أقول ذلك- لا يساوى عندى شيئًا سوى أنه قيمة تاريخية فقط (...) أعلم أن هناك العشرات يمكنهم الرد عليَّ وتفنيد أفكارى واعتبارها فى النهاية كلامًا فارغًا، لكنها أفكارى التى أحبها وأحترمها، والتى لن أغيرها مهما حدث (...) أنا مع الإنسان والوطن والحياة الكريمة لكل فرد، دون أن أكون شيوعيًا، كما أننى أشعر أن الفنان أرقى بكثير من الشيوعى».

هذا الاعتزاز ساعده على الوقوف بثباتٍ شديدٍ أمام مديره الخليجيّ الذى وبَّخَهُ أمام كل الموظفين واتّهمه بأنه محامٍ فاشلٌ لأنه -فى رأيه- لم يستطع تحصيل ديون الشركة، إذ سأله حسين بصوت أجشّ: هل كان من ضمن الاتفاق على العمل تحصيل الديون؟ ردَّ المدير: لا.. لكنه من ضمن العمل.

-جميل.. أنا حاولت بالفعل تحصيل ديون الشركة لدى الآخرين، ومعى مستندات تؤكّد أنك استلمت عددًا من الشيكات وأنك قمت بصرفها.

-ايش تقصد؟

-أنت عامل كشف المديونات كاموفلاج عشان تاخد عليه قروض من البنك.. المفروض تصارحنى وأنا أغطى عليك مش تطلّع العيب عندى.

-عليا الطلاج ما يدخل شركتى محامى مصرى تانى.

-عليا الطلاج دى أحسن شهادة لينا.

غادر حسين الشركة على الفور، وخلال يومين كان قد غادر عمان بأكملها؛ «مانكرش وأنا رايح أركب الطيارة من مطار مسقط عائدًا إلى مصر، إنى كنت حزين شوية، زى موضوع الفيوم، دايما وأنا رايح الفيوم مغادر مصر أزعل، ودايمًا وأنا رايح مصر مغادر الفيوم أزعل». ولم يسافر بعدها إلى أى بلد آخر، واكتفى بأن يرى العالم بعيون أصدقائه، فقد كان يتخيّل أن كل ما يحكونه عن مغامراتهم فى الغربة قد حدث معه، فيحكيه بكثير من التهويل لهؤلاء الذين «لن تكسب احترامهم إلا حين تكلمهم عن سفرك لأوربا، ونسوان أوربا».

كان طبيعيًا بعد تجربة العمل خارج مصر أن يتمسَّك أكثر بأفكاره، فقد كان يرفض كل عروض العمل التى تأتيه فى مكاتب المحامين الكبار، كما كان يرفض أن يأخذ من موكّليه أكثر من المال الذى يستحقه، بل الغريب أنه كان يطلب مبلغًا زهيدًا جدًا، وفى أحايين كثيرة كان لا يطلب، خصوصًا لو كانت القضية تخص أحدًا من أصدقائه أو أقاربه، وظل يعمل طوال حياته فى مكتبه المتواضع جدًا بحيّ بولاق الدكرور، دون أن يشعر بمعاناة أو نقص، لكن أسرته بالتأكيد شعرت بذلك، فكثيرًا ما كانت زوجته وبناته يطلبن منه أن يرتقى بمستواهن الاجتماعى، وكان بالطبع يتفهَّم ذلك، لكنه لم يكن يعرف ماذا عليه أن يفعل، فكل الطرق الأخرى لا تناسبه، كما أنه لا يريد أن تكون حريته فى قبضة أحد.

يقول فى أحد جواباته التى كان يرسلها لزوجته من عمان:

«لا أستطيع أن أكون إلا أنا، فهناك داخل نفسى وأعماقى طفلٌ قويٌّ وعنيدٌ وجبارٌ ورقيقٌ وضعيفٌ ويحمل كل المتناقضات، طفل ذو نزوات وذو مواقف رجولية، طفل يعشق الفسق وفى نفس الوقت يقدِّس الفضيلة، وليس كلامى محض فلسفة، فأنا أعتقد أن هذا الطفل موجودٌ داخل كل إنسان على ظهر الخليقة، إذن أنا إنسان طبيعى، أمّا ما يميِّزنى سواء كان مَيزَةً سلبيةً أو إيجابيةً هو أننى لا أعصى لطفلى أمرًا أبدًا، بل أجيب له طلباته، وأدلِّلُه وأرعاه، لأننى أعشقه وأحترمه، ولأنه يقوم بصنع التعادل داخل نفسى كى أستطيع أن أحيا فى هذا الزمن المستحيل».

كان موت الأب المُبكِّر نسبيًّا بمثابة طعنة فى هويته، لأن الأب عنده هو البيت، والبيت هو الفيوم، والفيوم هى أصله الذى لا يجب أن ينساه

اللعبة الثانية

عاش لفترة قصيرة فى حى السيدة زينب، وعندما تزوج أم بناته استأجر شقةً فى «بشتيل»، شقة ليس بها ماء أو صرف صحى

يقولون إن لم تنجح المرأة فى تغيير الرجل، فالمدينة كفيلة بفِعْل ذلك. لكن الوضع مع حسين عبد العليم مختلفٌ تمامًا، فجسده مُحصَّنٌ ضد السِّحر، ومدينة مثل القاهرة كان يجب أن يتعامل معها بتعالٍ، حتى لا تشعر أنه غريبٌ عنها، فتأكله.

اختار حسين فى سنواته الأولى بالقاهرة أن يعيش فى حيّ السيدة زينب، بالتحديد فى حارة بنت المعمار التى شهدت زواجه الأول عام ١٩٨٠، والذى لم يَدُمْ إلا لثلاثة أشهر. وحين قرر أن يتزوج للمرة الثانية ويبدأ حياته الفعلية، انتقل للعيش فى منطقة جديدة، لا لتكون عتبة خير عليه، ولكن لكى يندمج أكثر فى المدينة، ويصير خيطًا فى فستانها الفضفاض، فرغم حميمية حيّ السيدة زينب، واستيعابه له، إلا أنَّه لا يُشبهه فى عناده، وتمرده.

كانت المنطقة بشتيل، وكانت الزوجة سحر السيد خليل.

تَعَرَّفَتْ سحر عليه وهى فى عامها الأخير بالثانوية العامة، إذ كانت تتردَّد على بيت عائلته بحكم أنها صديقة أخته مُنى، وكانت زياراتها تتصادف أحيانًا مع عودته إلى الفيوم.

تقول: «بدا لى فى البداية غامضًا، ومنغلقًا على نفسه، فكان يدخل غرفته، ولا يخرج منها إلا بعد مغادرتى، لكنه مع الوقت بدأ يعتاد على وجودى.. ويتعامل معى على أساس أننى واحدة من البيت». كان حسين يُحدِّثها كثيرًا عن حقوقها كامرأة، وعن حريتها فى فعل أيّ شىء، وكان يروق لها ذلك لأنها كانت فى مرحلة تريد فيها أن تشعر بكيانها وتستقل عن أسرتها، ورأت أنه الوحيد الذى سيساعدها على فعل ذلك.

توطَّدت علاقتهما سريعًا، وصارا يتبادلان الجوابات الغرامية، وكان حسين حريصًا على أن يشرح لها كل ظروفه، وأن يخبرها بأفكاره وقناعاته التى سرعان ما تَبَنَّتها.

وحين تقدَّم لها، لم تتحمَّس له أسرتها، لأنه لا يملك سوى بضعة كتب ورثها عن أبيه، كما أنه لا يزال محاميًا فى بداية مشواره ولن يقدر مهما فعل على فتح بيت، فرفضوه بحسم. لكن سحر لم تستسلم، فهى مثله عنيدة، وكما يحدث فى الأفلام، وقفت فى وجه أهلها وقالت: «لو لم يكن يملك سوى الكتب.. فهذه الكتب هى مهرى».

اعترف حسين فى روايته (رائحة النعناع) أن هذه



مع زوجته سحر

من أكثر المرات التى أحبَّها فيها.

وفى عام ١٩٨٤، تزوَّجا، وعاشا فى شقة ليس بها ماء، أو صرف صحى. تقول سحر التى كانت تتحدَّث بوجه محايد: «كُنَّا نتغلب على مشقة الحياة بالقراءة والمزيكا والأفلام، لكننا لم نستطع أن نصمد للنهاية. فى الحقيقة أنا التى لم تستطع، لأن حسين لم يتوقَّف لحظةً عن ممارسة هذه الأشياء، فبعدما كنتُ أقرأ لماركيز ومحفوظ، وأذهب لأشاركه جلساته مع يوسف إدريس ولويس عوض وفاروق عبد القادر، تبدَّلَتْ اهتماماتى، وصرتُ لا أفكر سوى فى النجاة من هذه العيشة الصعبة».

بعد عامٍ بالضبط من الزواج، جاءت مريم التى غيَّرَتْ مجرى حياة حسين، فرغم أنه كان يحلم بأن ينجب ولدًا، ويُسميه موسى، إلا أنه فوجئ بمشاعره تجاهها، فقد كان يعود سريعًا من العمل، ليلعب معها، ويراقبها وهى تكبر، وحين جاءت أختها سالمة، شعر أن الحياة تكافِئه للمرة الثانية، رغم أن حلم الولد لم يكن قد غادره! فى رواية (التماع الخاطرة بالسيرة العاطرة) -عمله الثانى عشر- والتى صدرت عام ٢٠١٨، تحدَّثَ عن حياته فى شقة بشتيل، وكيف كان

> بعد زلزال ١٩٩٢، انتقل هو وأسرته إلى بولاق الدكرور، حيث مكتب المحاماة الخاص به، وحيث الحكايات المعتَّقَة، الحكايات فى ثوبها البدائى

حينها يعتبر نفسه فى أجمل وآمَن مكان فى العالم!

يقول: «فكرتُ أن أعشق البيت، وأعشق شقتنا الصغيرة، ألححتُ على العشق وتهيَّأت له،



مكتبته فى شقة بولاق

فتحقَّق. علقت لوحات أصحابى التشكيلية على الجدران، وأكمَلَتْ ابنتى الكبيرة حميمية المكان، رسَمَتْ النخلة والشجرة والعصفور على الجدران بألوان الشمع، ماجت الشقة برائحة التبغ والصابون الكامى ورائحة أنفاس زوجتى وابنتَيّ، تردَّد فيها صوت فيروز وماجدة الرومى والموسيقى الكلاسيك وأحاديث الأصدقاء، وأغلقتُها على عالمنا الخاص جدًا».

لأن حسين فنان، فقد كان يتعامل مع المعاناة بشكل مختلف، كان يصاحبها، ويراودها، كى تمنح لحياته معنى، مثل معنى التضحية، فكان يرى أنه يفعل ما فى وسعه من أجل زوجته وبناته، وأنه أيضًا محروم مثلهن من أشياء كثيرة، ويبدو أنه كان يخشى أن يصل لمرحلةٍ تكون فيها الحياة سهلةً، لأنه سيفقد حينها وجودَهُ، وجودَهُ المصحوب دائمًا بالمعاناة والصمت والكُتب.

تقول سحر: «كان يكره التغيير، حتى لو كان تغييرًا فى عاداته اليومية، وكان يتأقلم سريعًا على الأماكن، ويعتبرها جزءًا منه، وهو ما حدث مثلًا مع شقة بشتيل، فقد كان مُتعلِّقًا بها، وبحوائطها»، التى نَمَتْ بينه وبينها لغة خاصة، لدرجة أنه عندما عاد من سفره القصير لعمان، ظلَّ يتحسَّسَها ويقول: «ازيك.. وحشتينى!». لذا كان طبيعيًا أن يتملَّكه الرعب من فكرة انهيار الحوائط، لأن التشقُّقات -بعد زلزال ١٩٩٢- كانت قد عرفتِ طريقها إليها.

ثمّة شكٌ أن حسين لم يرضَ أن يترك شقة بشتيل، إلا لأن حوائطها لم تعد تتجاوب معه، وليس لأن الشقة غير آدمية على الإطلاق، فبعد تفريغها من العفش، وبعد تسليمه المفتاح لصاحب البيت وعقد الإيجار وعليه تنازل منه، طفرت الدموع من عينيه، وطلب منه أن يتركه لعدة دقائق فيها.

يقول فى الرواية السالف ذكرها: «طالعتنى الجدران الفارغة ومساحات البلاط العارية. أحسستُ ببعض اتساعٍ وأخذتُ أتنفس هواء

بدأ مشواره مع الإبداع بكتابة الشعر، لكنه لم ينشر أيًّا من نصوصه الشعرية، وأخبره يوسف إدريس ذات يوم أنه سيكون روائيًّا جيدًا، فتوقَّف نهائيًّا عن كتابة الشعر

حسين طفلاً مع والدته

الشقة بعمق وكأننى أختزنُه فى رئتى. ورحتُ أتلمَّس وأقبِّل الجدران فى حنان ملتاع، فشعرت أخيرًا بأنها تجاوبنى، لدرجة أننى سمعت نهنهةً عميقةً وكأنها خارجةٌ من جُبّ، ساعد خُلوّ المكان على تجسيمها».

لكنه عاد يقول بعد أن تخلَّى عن رومانسيته: «أظن كفاية كدا، حداشر سنة وأنا بملا من الطرمبة.. أنا والله كويس مستاهلش كدا.. أستاهل أحسن شوية.. مش عاوز شقة فى عمارة وأسانسير، عاوز حاجة فيها ميه وصرف صحى، مش طرنش».

هل كان يرضى بالقليل لهذا الحد؟

زوجته قالت بشكل عفوى إنه كان بلا طموح، أمّا ابنته مريم فترى أنه كان بسيطًا لا أكثر. وفى الحالتين، أثار حسين عبد العليم اندهاشى، لأن موهبته كانت قادرةً على كسح كثيرين فى المحاماة والأدب، وأن تجعله فى الصفوف الأولى، ومن ثم تجلب له المال والشهرة، ما يعنى أنه ظل -طوال عمره- يكبح رغباته وأحلامه، حتى لا يصير عبدًا لشىء.

هناك سبب آخر -فى رأيي- وراء تعلُّقِه بالمناطق الفقيرة والشعبية، أن الحكايات فيها لا تنتهى، وهذا يُنْعِشُه ككاتب، خصوصًا أنه ينحاز فى أعماله للبسطاء والمهمَّشين، ولكى يتمكَّن من الكتابة عنهم، عليه أن يكون واحدًا منهم.

بعد «بشتيل»، انتقل حسين عبد العليم للعيش والاستقرار فى «بولاق الدكرور»، المنطقة الأقرب إليه والأكثر تأثيرًا فيه، فهُناك الحكايات المعتقة؛ الحكايات فى ثوبها البدائى.

لحسن حظى أننى ذهبتُ لأرى شقة بولاق، وكان ذلك فى منتصف ٢٠١٩ تقريبًا، أى بعد أربعة أشهر من وفاة حسين عبد العليم- قبل أن تُفَرِّغها مريم ووالدتها من العفش بأسبوع واحد من انتقالهما للعيش فى حىّ الهرم، فلم تعودا تستطيعان البقاء فيها، خاصةً بعد الوفاة.

كانت مريم تنتظرنى فى بلكونة الشقة -التى تقع فى الطابق الثاني- وبمجرد أن رأتنى لوَّحَتْ لى. لم تكن هناك مسافةٌ بين عتبة باب البيت ودرجة السلم الأولى، أظن أننى وَثَبْت.

التقتنى مريم فى منتصف صعودى، الذى شعرتُ أنه لن ينتهى لضيق السلم الذى لا يسمح لشخصين بالصعود بجوار بعضهما.

التفكير فى أنَّ شخصًا كان يصعد هذا السلم قبل أشهر قليلة لكنه الآن ميت، جعلنى أصعد ببطء أكثر، خشيةَ أن أمحو آثار قدميه.

فجأةً، وجدتنى داخل الشقة، فقد كان بابها مواربًا، ولم تبذل مريم أيّ عناء فى أن تُعرِّفَنى بغرفة أبيها، فالشقة تتكون من غرفتين وصالة، واحدة لحسين، والثانية لمريم ووالدتها، أمّا الصالة فهى محض ممرّ. ممر تقف فيه ثلاجة على استحياء.

فى وضع آخر، ربما لا أحتاج أن أذكر أن للشقة حمامًا ومطبخًا، وأنها تتمتع بوصول الكهرباء والمياه إليها، كما تتمتع أيضًا بصرف صحى، لكن حسين اختار شقة بولاق على هذا الأساس، فقد كان من أحلامه وهو فى شقة بشتيل أن يستحِمَّ فى أيّ وقت.

الغرف بالفعل تُشْبِه أصحابها، وغرفة حسين مثله مُربِكَة، فلا تعرف هل أنت أمام غرفة بسيطة، تُعلن عن ماهيتها بوضوح، أم أنك أمام غرفة مُلغِزَة، تنصِبُ لك الفِخاخ، وتضحك عليك كلما انكفأتَ على وجهك؟

تقول مريم إن شيئًا لم يتغيَّر فى الغرفة منذ سنوات طويلة، وإن الصالون الذى نجلس عليه، الصالون المكوّن من كرسى واحد وكنبة صغيرة تتَّسع لفردين فقط، كان مكانه سرير صغير ينام عليه حسين بمفرده.

«ليس ثمة ما هو أسوأ من مواجهة أشياء رجل ميت»، تذكرتُ هذه العبارة لبول أوستر حين وقَفَتْ مريم فى منتصف الغرفة، وبدأت تُمْسِك أشياء أبيها واحدةً تلو الأخرى: «عروسة تان تان.. موازين صغيرة.. مبخرة.. عُملات معدنية قديمة.. الحجاب الذى كان يرتديه فى رقبته وهو طفل.. وابور جاز.. حدوة حصان.. ميداليات فاز بها حين كان شابًا فى السباحة والجرى.. سنابل قمح.. نحلة خشبية.. تلفزيون قديم من عمر مريم.. مجسّمات لحيوانات.. علبة سجائر سوبر التى لم يغيرها طوال عمره.. علكة بها آثار أسنانه.. وآخر فنجان قهوة شربه». إنها أشياء ساكنة، «لا تكتسب معنى إلا من خلال الدور الذى تؤدِّيه فى الحياة». ومريم، رغم معرفتها جيدًا بهذه الأشياء، إلا أنها كانت تنظر إليها بدهشة، كأنها تراها للمرة الأولى.

يقول أوستر فى كتابه (اختراع العزلة): «حين تنتهى الحياة تتغيَّر طبيعة الأشياء، وإن بقيَت على حالها. تغدو موجودةً وغير موجودة، فى آنٍ معًا؛ أشباح محسوسة، حُكِمَ عليها بمواصلة العيش فى عالمٍ ما عادت تنتمى إليه».

مكتبته ليست مهووسة بضَمّ الموسوعات أو الأعمال الكاملة لأحدهم، فقد كان يكتفى بعمل واحد أو اثنين للكُتّاب الذين يحبهم، حتى لو كانت تربطه بهم علاقة قوية



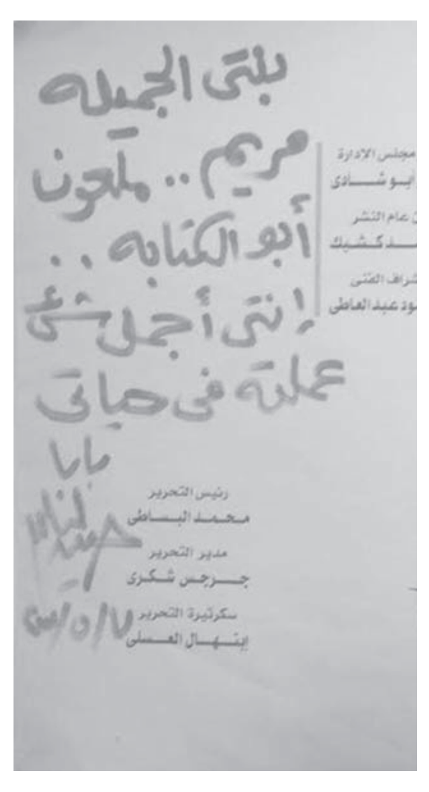
مريم تحمل فانلته القديمة

وقفت لأكتشف بنفسى بقية أشياء الغرفة، فاصطدَمَتْ قدماى بقبقاب خشبى، ولاحظت مريم ذهولى، فضحكت قائلةً: «كان يرتديه طوال الوقت، اقتداءً بوالده، كما أنه يحب صوت اصطكاكه بالبلاط، ويحب أيضًا أن يلمس جلده الخشب».

وراء الباب، وفى الأركان، تتناثر مكتبة حسين عبد العليم، التى تضمّ أيضًا كتب والده وابنته. إنها مكتبة لثلاثة أشخاص، لكنها رغم ذلك تعكس ذوقًا واحدًا، وهو الذوق الذى فرضه حسين باعتباره حلقة الوصل بين الجد والحفيدة، فهو يملك القدرة على التأثير فيمن حوله، حتى لو تظاهروا بعدم الرضا أو الموافقة، فوالده وابنته كانا يخضعان فى النهاية لآرائه، لأنه بالنسبة لهما الكاتب.. بألف ولام التعريف.

لذلك كان طبيعيًا أن يغلب على المكتبة القِدَم، كأنها تنتمى لشخص لم يعِشْ فى زماننا هذا، فغالبية الكتب متهالكة وأوراقها صفراء وتنبعث





إهداؤه لمريم

منها تلك الرائحة التى تحرك داخلك الحنينَ لشىء ما، وقد تحدَّث حسين عبد العليم عن مكتبته فى حوارين، أحدهما مع مجلة الثقافة الجديدة عدد ديسمبر ١٩٩٧، إذ قال: «كان والدى كاتبًا للقصة القصيرة، فقد نشر بعض أعماله فى مجلة الرسالة، وكانت لديه مكتبة ضخمة، وعلَّمنى، وعلَّمتنى مكتبته عشق القراءة، ثم آلت إلىَّ بعد وفاته»، وثانيهما مع جريدة صوت شعب الفيوم عدد ١٥ يوليو ٢٠٠٧، حيث قال: «بدأت بتدوين المذكرات الشخصية وكتابة الشعر، وكان أبى قاصًا جميلًا ينشر قصصه فى مجلة الرسالة، وكان يمتلك مكتبة غنية قرأت معظمها واستفدت من توجيهاته إلى أن استويت على طريق القصة القصيرة ثم الرواية».

تحب مريم أن تؤكد كثيرًا أن والدها بدأ مشواره مع الإبداع بكتابة الشعر، رغم أنه لم ينشر أيًا من نصوصه الشعرية، فحين اطَّلعتُ على أرشيفه، الذى أعدَّهُ بنفسه، والذى يضمُّ قصصه الأولى التى نشرها فى المجلات، والمقالات التى كتبها، أو كُتبت عنه وعن أعماله، والحوارات التى أُجريت معه، لم أصادف أىَّ نصٍّ شعرىٍّ منسوب له، وهو ما توقفت أمامه كثيرًا، لأن حسين عبد العليم وفق شهادة زوجته كان يحتفظ بكل شىء، حتى وصولات الكهرباء، وهو ما يعنى شيئًا واحدًا أن هذه النصوص الشعرية ضاعت دون رغبة منه، فقد كان حسين يعتزُّ بكل ما يكتبه حتى لو لم يُعجب أحدًا. وفى رواية «رائحة النعناع» ذكر أنه حين بدأ بكتابة الشعر، شعر بأن ما يكتبه له قيمة ما، وهذا ما جعله يعتبر نفسه فنانًا.

كما ذكر حرصَهُ على شراء كتب الشعر، يقول: «عندما ذهبتُ إلى القاهرة وتجولت فى معرض الكتاب بالجزيرة عدتُ بثلاثة كتب، سألت أبى فأوضح لى مَن هى ولادة بنت المستكفى، وحكى لى عن تاريخ العرب فى الأندلس. يومها نمت أحتضن الكتاب الصغير الذى يحتوى على الأوراق الإسبانية لشاعر النساء السورى، كذلك حفظتُ عن ظهر قلب قصيدة سَجِّل أنا عربى.. أنا اسمٌ بلا لَقَبِ، كما أعرتُ أبى مجموعةً قصصيةً لمؤلف موهوب اسمه يوسف إدريس».

لم أجد فى مكتبة حسين عبد العليم سوى كتاب واحد ليوسف إدريس، وهو «أنا سلطان.. قانون الوجود»، وأغلب الظن أنها المجموعة القصصية التى يقصدها، وأخبرتنى مريم أن إدريس السبب فى أن يتوقَّف والدها عن كتابة الشعر، ففى إحدى الجلسات التى جمعت بينهما فى مقهى ريش، حيث كان إدريس يأخذ رأى حسين عبد العليم القانونى فى قضيةٍ ما، توقف إدريس فجأةً عن الكلام وقال له: «على فكرة أنت هتبقى روائى كويس».

لكن حبَّه للشعر لم يتوقف، وكان حين يلتقى بأصدقائه فى بيت الفيوم يحرص معهم على قراءة أشعار صلاح جاهين وفؤاد حداد ونجيب سرور وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور ومظفر النواب وناظم حكمت، وفى مكتبته وجدتُ «الأعمال الشعرية لأحمد فؤاد نجم»، و«السيرة الهلالية» لعبد الرحمن الأبنودى، و«مختارات من الشعر الفارسى»، وكتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة، كما وجدتُ كتاب «كلبى الهَرِم .. كلبى الحبيب» للشاعر أسامة الدناصورى، والذى يوثِّق فيه تجربته مع الفشل الكلوى، وهو نفس المرض الذى أُصيب به حسين عبد العليم فى سنواته الأخيرة، وكان يرى أن الدناصورى بالَغَ بشدة فى وصف الفشل الكلوى والغسيل، فهو «مرض كأىِّ مرض له مساوئه ومتاعبه ومحاسنه أيضًا، يكفى أن الغسيل يمنحك كل يومين أربع ساعات تستلقى فيها وتتوحَّد مع نفسك وتجترَّ ماضيك وتتصوَّر مستقبلك».

تحكى مريم، وزوجته أيضًا، أنه ظل يمارس طقوسه بعادية شديدة أثناء المرض، فكان يقضى نهاره فى المحاكم، ويعود للبيت بعد الظهيرة لينام قليلًا ثم يقرأ، وفى الليل يذهب إلى مكتب المحاماة الذى كان على بُعد خطوات من البيت، فلم يكن يريد لأحد أن يتحمَّل عبئَه، ولم يكن يتألَّم أمامهن، أو يشكو، حتى أنه كان يأخذ كتابًا معه أثناء الغسيل الكلوى كى ينشغل عن الألم بالقراءة.

بفحصٍ متأنٍّ للمكتبة، استطعتُ أن أكتشف الكُتَّاب المفضلين لحسين عبد العليم والذى حرص على اقتناء غالبية أعمالهم، مثل إبراهيم أصلان، الذى وجدت له: «وردية ليل» و«عصافير النيل» و«حكايات من فضل الله عثمان» و«خلوة الغلبان» و«مالك الحزين» و«بحيرة المساء»، ويوسف القعيد: «أخبار عزبة المنيسى» و«قطار الصعيد» و«وجع البعاد» و«الحرب فى بَرِّ مصر» إلى جانب أعماله القصصية، وخيرى عبد الجواد: «العاشق والمعشوق» و«يومية هروب» و«كيد النساء»، وتوفيق الحكيم: «عصفور من الشرق» و«السلطان الحائر» و«أهل الكهف»، وجميل عطية إبراهيم: «أوراق سكندرية» و«المسألة الهمجية» و«خزانة الكلام» و«البحر ليس بملآن»، وخالد إسماعيل: «العباية السودا» و«غرب النيل» و«كحل حجر»، وعبد الرحمن منيف، الذى وجدت له خماسية «مدن الملح».

ما يميز مكتبة حسين عن غيرها من مكتبات المبدعين، أنها انتقائية، وأنها ليست مهووسة بضَمِّ الموسوعات أو الأعمال الكاملة لأحدهم، فقد كان يكتفى بعمل واحد أو اثنين للكُتَّاب الذين يحبهم، حتى لو كانت تربطه بهم علاقة قوية، مثل د. لويس عوض، الذى لم أجد من أعماله سوى «ثورة الفكر»، ولعلاقته بلويس حكاية يجب أن تُروى، فبعد تخرُّجه فى كلية الحقوق جامعة القاهرة عام ١٩٧٦، انسحب حسين عبد العليم إلى مدينة الفيوم ليتأمَّل حياته ويخطِّط لمستقبله ويقرأ كل ما فاته، فهو يدرك أنه لكى يبدأ حياته العملية فى القاهرة كمحامٍ، ويشُقَّ طريقه كأحد كُتَّاب القصة القصيرة بالقرب من

منابع النشر، عليه أولًا أن يُنهى تجنيده، وكان عليه أن ينتظر عاطلًا عدة أشهر حتى يحين موعد التحاقه بالجيش، لكنه لم يحبِّذ ذلك، وقرَّر أن يعمل فى أيّ شىء، فاقترح على صديقه المهندس مجدى أديب، الذى كان يعمل فى شركة إيليجكت المنوط بها إدخال الكهرباء إلى الريف، أن يكون رئيسًا للعمال بشكل مؤقت.

وفى يومٍ جاءه مجدى أديب ليقول له: تفتكر مين عندنا فى كبار المشتركين؟ فردّ حسين مازحًا: هنرى كيسينجر، فقال مجدى: لويس عوض.

وبالفعل ذهب الاثنان إلى بيت لويس فى قرية سنهور بالفيوم، والذى يبْعُد عن بحيرة قارون بحوالى ٥ كم، حاملين المحوّلات والأسلاك والأعمدة والكناسيل على سيارات الشركة.

يصف حسين البيت فى مقالٍ نشَره فى جريدة «أخبار الأدب» عدد ٣ نوفمبر ١٩٩٦ قائلًا: «رأينا البيت والحديقة الكبيرة المسوَّرة ذات المماشى المتعددة، وأبهرتنا الشبابيك التى كانت عبارة عن لوحات فرعونية من الجصّ والزجاج الملوَّن المعشَّق، وتعرفنا على «راوية» الفلاحة اللطيفة مدبرة المنزل، تجيد عمل الملوخية الخضراء التى يعشقها الدكتور وتختلس سجائره الروثمان وتدخنها فى شراهة، و«حبيب» حارس البيت وذراع ربّ البيت اليمين فى التعامل مع المزارعين والعمال».

واتفق حسين مع مجدى أن يُهملا وجود لويس تمامًا، وشرعا فى العمل، وهما يحادثان بعضهما بعبارات من روايته العنقاء، لكن لويس لم يستطع أن يهمل وجودهما، رافعًا نظّارته الشهيرة، قائلًا بانفعال: إنتوا إيه.. جواسيس؟

بعدها بدأت علاقة حسين بلويس تتوطّد، إذ كان يذهب إلى بيته كل جمعة مستقلًا دراجة أخيه ليقضى معه بعض الوقت ليرى ويتعلَّم.

ويذكر حسين أنه فى تلك الفترة، أىْ فى أواخر السبعينيات كان لويس يكتب فى سِفْره: «مقدمة فى فقه اللغة العربية». كما يذكر أن لويس كان يطلب منه أن يقرأ عليه آخر ما كتبه، وأنه كان يعلِّق تعليقات محايدة يحاذر فيها من الثناء عليه، فى المقابل عرض لويس عليه فى يومٍ مخطوطَ سيرته «أوراق العمر»، وهو ما لم يصدِّقه حسين، فسأله: «حضرتك مدينى الكتاب عشان تعرف رأيى ولا تستخدمنى مجَسّ فقط؟» فقال لويس: «الاثنين».

وفى عام ١٩٨٦ فوجئ حسين عبد العليم بأن لويس عوض عمل له توكيلًا عامًا فى شؤونه القانونية، رغم أنه كان لا يزال محاميًا صغيرًا، فاتخذت علاقتهما بُعدًا آخر وامتدَّت لتصبح علاقة أبٍ بابنه.

ثمة علاقة محورية أخرى فى حياة حسين عبد العليم، وهى علاقته بالناقد فاروق عبد القادر، والتى بدأت بالتزامن مع بدء علاقته بلويس عوض، فبعد أن استقر حسين فى القاهرة انتمى لشلة -أو جماعة كما يحب أن يسميها- الناقد عبد الرحمن أبو عوف، والتى كانت تلتقى بشكلٍ دائم فى منطقة باب اللوق سواء




جانب من مكتبته

فى مقهى الحرية أو مقهى سوق الحميدية أو مقهى الندوة الثقافية، وكان من أعضائها الثابتين: الممثل عبد السلام محمد، والمحامى حسين عواض، والمحامى مكرم فهيم، والفنان التشكيلى جورج فخرى، وكان يتردَّد عليهم من حين لآخر فاروق عبد القادر.

كان حسين يخشى ما سمعه عن عبد القادر من حدّة الطبع والمواجهة والصراحة القاطعة، لكنه اكتشف بعد الاقتراب منه أن ما يصفونه به ما هو إلا أظافره يخرجها فيُخفى بها رقة وعذوبة فى الخلق والطباع لا تصلح فى عوالم الصراع القائمة وقتها، واستطاع حسين أن يكسب ودَّهُ، وثقته فى آن، فكان عبد القادر يستضيفه دومًا فى بيته، وهو ما لم يكن يفعله إلا مع القلة القليلة. وبالطبع كانت هذه الفترة من أثرى فترات حياته، فقد نهل حسين من مكتبة عبد القادر العامرة، خاضعًا لشرطه الوحيد وهو أن يُعيد ما يستعيره.

لهذا لا يمكننى القول بأن مكتبة حسين عبد العليم هى حصيلة كل ما قرأه واهتمَّ به فى حياته، أو أنها تشكل مرجعيته الوحيدة فى المعرفة، فمن خلال مكتبة فاروق عبد القادر مثلًا استطاع أن يتعرَّف على أدباء من المغرب وتونس والجزائر، وعلى منيف وجبرا إبراهيم، وعلى كتّاب أمريكا اللاتينية. وقد قالت لى مريم إنه كان يحرص على قراءة كل ما تقع عليه يده، كى يكون ملمًا بكل جوانب المشهد الأدبى، وما يؤكِّد صحة كلامها هذه التشكيلة من الأعمال الموجودة فى مكتبته:

«على هامش السيرة» لطه حسين، «حكايات للأمير حتى ينام» ليحيى الطاهر عبد الله، «مملكة الغرباء» لإلياس خورى، «الزينى بركات» لجمال الغيطانى، «أمير الانتقام الحديث» لمحمد مستجاب، «بطن البقرة» لخيرى شلبى، «وفاة عامل مطبعة» لسليمان فياض، «شرف» لصنع الله إبراهيم، «لحظات غرق جزيرة الحوت» لمحمد المخزنجى، «طعم القرنفل» لجار النبى الحلو، «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، «بيوت وراء الأشجار» لمحمد البساطى، «حريق الأخيلة» لإدوار خراط، «فئران السفينة» لمكاوى سعيد، «يا عزيز عينى» لحسام فخر، «طعم الحريق» لمحمود الوردانى، «تلّ الهوى» ليوسف أبو رية، «حكاية بنت اسمها مرمر» لمحمد عفيفى، «فاصل للدهشة» لمحمد الفخرانى، «ابتسامات القديسين» لإبراهيم فرغلى، «الخباء» لميرال الطحاوى، «باب السفينة» لسعد القرش، «قبل وبعد

أيام الثلاثاء» لتوفيق عبد الرحمن، «الشارع الجديد» لعبد الحميد جودة السحار، وغيرها.

لكن هل تأثَّر حسين عبد العليم بأحد فى كتابة أعماله؟

الإجابة وجدتها فى الكلام الذى قاله فى ندوة أُقيمت له فى شهر إبريل عام ٢٠٠٧ بدار «ميريت»، التى نشرت له غالبية رواياته، أنه لولا إدوار الخراط ما استطاع كتابة روايته الأولى «رائحة النعناع»، فكتابة هذا العمل كانت همًا أساسيًا من همومه الإنسانية وهو انهيار الطبقة الوسطى التى كانت تضخُّ الدم فى عروق الوطن وتُعطى له البنية الأساسية من أطباء ومهندسين ومحامين.. إلخ، وبالمصادفة كان يكتب قصة قصيرة عن النساء، من خلال التأثير فيهم والتأثر بهم، فانهمر سيْلٌ من الذكريات التى طرحت أمامه عدة أسئلة منها «ماذا حدث؟ ماذا تغيَّر؟». وواجهته مشكلة، وهى اختيار التكنيك المناسب لضَمّ جميع تلك الأحداث، فاستعان بأسلوب الخراط فى رواية «يا بنات إسكندرية»، التى كانت بمثابة ضوء بسيط ساعده على تركيب هذا الخليط وتركيزه بشكل تلقائى وطبيعى.

كما وجدت له عبارة خاطفة فى روايته «التماع الخاطرة بالسيرة العاطرة»، تُفيد بأنه تعلَّم من ماركيز فى «خريف البطريرك» كيفية الكتابة فى دوائر، فالكتابة عند حسين عبد العليم كان يحرّكها على الدوام دافع رئيسى، وهو تسجيل كل ما عشِقَهُ خوفًا من نسيانه وضياعه، إلى جانب تسجيل أجواء كان يراها فى السينما، ويشعر بالخوف أيضًا من أن تفقدها ذاكرته فى سياق الحياة المتدفق، فالسينما عنده جزء لا يتجزأ من كيانه، وكان يختلط عليه الأمر أحيانًا بين ما عاشه وما رآه فى الأفلام، ربما لأنه كان يتعرض كل يوم لمئات الحكايات والقصص بحكم عمله فى المحاماة، وقد أخبرتنى مريم أنه كان حريصًا حتى قبل ثلاثة أسابيع من الوفاة على حضور «نادى سينما الجيزويت»، وأنه كان لديه حلم قديم بأن يتحوَّل عملٌ له إلى فيلم، وأنه قد كتب بالفعل سيناريو لإحدى قصصه بعنوان «مدام عزة»، لكن لأسباب رقابية تمَّ رفْضُه، وهو ما جعله يدرك أن الحرية فى الكتابة لا يضاهيها شىء.

> «ليس ثمة ما هو أسوأ من مواجهة أشياء رجل ميت»، تذكرتُ هذه العبارة لبول أوستر حين وقَفَتْ مريم فى منتصف الغرفة، وبدأت تمَسك أشياء أبيها واحدةً تلو الأخرى

وفى مكتبته كان هناك عددٌ من الكتب التى تعكس اهتمامه بالسينما، مثل: «تاريخ السينما الروائية» لدافيد ا. كوك، و«سينما الحقيقة» و«السينما ما زالت تقول لا» لرؤوف توفيق، و«الحب فى السينما» لمحمود قاسم، و«السينما الشابَة» لهاشم النحاس، و«مدخل إلى تاريخ السينما العربية» لسمير فريد، و«أفلام الإنتاج المشترك فى السينما المصرية» لأمل الجمل، و«من مقاعد الترسو» لكمال رمزى.

كما يوجد فى أرشيفه عددٌ من المقالات التى كتَبَها عن السينما، بالأخصّ سينما داود عبد السيد، الذى يراه أحد الذين انتبهوا إلى أن هناك كُتَّابًا للرواية والقصة خلاف محفوظ وإدريس ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس، تصلح أعمالهم لنقلها إلى الشاشة.

بقىَ أن أقول إن السينما عنده كانت ملاذًا -مثل الكتابة- وطريقة للهروب من الواقع، فحين سألته زوجته سحر (أم مريم) ذات مرة عن سبب زواجه الأول ما دام لم يكن يحبُّها، ردَّ قائلًا: «تيجى نروح سينما؟».



اللعبة الثالثة

لم يكن راغبًا فى الالتحاق بكلية الحقوق، حتى لا يمُدَّ يدَهُ للناس ليقبض منهم، وهو ما يفسِّر رفضه القاطع لتقاضى أتعابه عن الكثير من القضايا

أغلب الظن أن حسين عبد العليم فى روايته «الروائح المراوغة» منح الكثير من شخصيّته وحياته لمحمود يسرى بطل الرواية، الذى كان أيضًا محاميًا وعاشقًا للسينما ومولعًا بعوالم نجيب محفوظ.

ففى الرواية، يتخرّج محمود يسرى فى كلية الحقوق بأعجوبة، ويحلم له أبوه بالتعيين فى النيابة العامة، غير أن الحلم خبا تحت وطأة درجاته المتواضعة «التى على الحركروك»، فاقترحت عليه أسرته أن يعمل فى المحاماة، لكنه قال لهم: «بلاش قرف.. أمد إيدى للناس أقبض منهم». وهو ما حدث بالضبط مع حسين عبد العليم الذى حصل على ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة عام ١٩٧٦ بتقدير مقبول (١٨٥ من ٣٣٠ درجة)، والذى لم يكن راغبًا فى الالتحاق بهذه الكلية من الأساس، خوفًا من أن يُساوِمَه أحد على حقِّه، وهو ما يفسِّر -بجانب ما ذُكِرَ سابقًا- رفضَه القاطع لأخذ أتعابه فى الكثير من القضايا، ولكى يقنعه والده بالحقوق قال له: «ومالها الحقوق؟ على أيامى كان من يدخل كلية الحقوق يربّى شنبه لأنها كلية العظماء».

ذهب للكلية وهو محمَّل بكل الأفكار السلبية عن «الحقوق»، والتى أكّدها له أكبر العقول القانونية فى مصر، والعالم العربى كله آنذاك، حامد سلطان، فقد كان يدرِّس لهم مادة القانون الدولى، وصادف أن المحاضرة الأولى كانت له، فدخل عليهم، وما لبث أن بدأ محاضرته، حتى قال لهم: «كل واحد فيكم أبوه باعته عشان يبقى وزير.. دى أشكال وزرا دى؟»، وترك المحاضرة وخرج.

حاول حسين عبد العليم أن يمسك العصاة من المنتصف، فقرر مواصلة دراسته فى الحقوق، لكن جعل اهتمامه كله منصبًا على الأدب، فظل يقرأ كثيرًا، ويجلس فى مقاهى المثقفين، ويحضر الندوات ومعارض الفن التشكيلى وحفلات الكونسير، ويتردد على المسارح ودور السينما، وقد ساعده استقراره فى القاهرة منذ بداية السبعينيّات على الاندماج سريعًا فى أوساط المنتمين للفن بكل أشكاله، كما ساعده على نشر قصصه فى الدوريات، وإن كان على استحياء، كما تملكّته شهوة إصلاح العالم، فكان يشارك فى المظاهرات الطلابية، ويعلن عن انحيازه للفقراء والعمال والطبقات الكادحة، حتى صار محسوبًا على اليسار، فكريًا، وليس تنظيميًا، فلم ينضم حسين عبد العليم



أثناء تأديته للخدمة العسكرية

طوال حياته لأى حزب، وقد أنقذه وعيه المبكر بكونه فنانًا من أن يكون تابعًا أو منساقًا لجماعة ما، فالفنان فى رأيه يجب أن يكون حرًا وخارج أى تصنيف، وقد عبَّر عن ذلك فى إحدى رسائله التى أرسلها لزوجته أثناء سفره لعمان عام ١٩٨٩، والتى أوردتُ مقتطفًا منها فى «اللعبة الأولى».

وجاء فى الرسالة نفسها: «أليست الشيوعية هى حُكم الطاغية الجديد البروليتاريا (طبقة العمال) وهل هناك رجل حر يقبل حكم أيّ طاغية حتى لو كانت البروليتاريا، وماذا تفهم البروليتاريا فى الحكم، وماذا تفهم فى الفكر والفن، فعند قيام الثورة الفرنسية قام الرعاع بقتل مئات من النبلاء دونما ذنب، إنها سوف تكون ثورة عمياء ضد الحضارة والفن، لقد تبلورت عندى هذه الأفكار بعد رؤية أسبوع الفيلم المجرى - والمجر بلد شيوعى - الذى ينتقد التجربة الشيوعية ويبرز ما بها من مساوئ، جعلتنى أحبط بشدة على مصير الإنسان».

إنه لم يكن يريد إذن أن يستبدل ديكتاتورية بأخرى، لهذا اختار أن يكون بعيدًا عن الحياة الحزبية والسياسية، وأن يمارس دوره اليسارى من خلال الدفاع عن قضايا البسطاء والمهمَّشين

> كان محسوبًا على اليسار، فكريًّا وليس تنظيميًّا، فلم ينضم طوال حياته لأى حزب، وقد أنقذه وعيه المبكر لكونه فنانًا من أن يكون تابعًا أو منساقًا لجماعة ما

سواء بالكتابة عنهم أو بالترافع عنهم فى ساحات المحاكم.

بعد التخرج فى كلية الحقوق، سافر حسين عبد العليم مباشرةً إلى الفيوم، منتظرًا أن يأتيه استدعاء الجيش، وحتى لا يكون عاطلًا عمِلَ مع صديقه المهندس مجدى أديب فى الشركة المنوط بها إدخال الكهرباء إلى الريف، وبعد انتهائه من



كلية الحقوق

شهادة

تشهد الكلية أن السيد/ حسين عبد العليم عبد الرحمن يوسف (مصرى)

المولود فى القاهرة بتاريخ ١٩٥٣/٤/١

حصل على درجة الليسانس شعبة الحقوق

فى دور أكتوبر سنة ١٩٧٦ بتقدير مقبول

وقد تحررت هذه الشهادة بناء على طلبه لتقديمها إلى من يهمه الأمر.

توقيع المختص — رئيس قسم شئون الطلاب — مدير إدارة الكلية

عميد الكلية

تحريراً فى ٣ / ٧ / ١٩٨٩

شهادة التخرج




وزارة الحربية

شهادة تأدية خدمة عسكرية

القوات المسلحة بجمهورية مصر العربية

قد انتهت مدة خدمته العسكرية

عن مدة خدمة حسنة قدرها

شهادة التجنيد



كلية الحقوق

شهادة

تشهد الكلية أن السيد/ حسين عبد العليم عبد الرحمن يوسف

المولود فى القاهرة - السيدة زينب بتاريخ ١٩٥٣/٤/١

حصل على درجة الليسانس شعبة الحقوق

فى دور أكتوبر سنة ١٩٧٦ بتقدير مقبول ١٨٥ من ٣٢٠

وقد تحررت هذه الشهادة بناء على طلبه لتقديمها إلى من يهمه الأمر.

توقيع المختص — المراقب — المراقب العام

عميد الكلية

شهادة أخرى للتخرج

تأدية الخدمة العسكرية عام ١٩٧٨، وكانت درجة أخلاقه أثناء مدة الخدمة «قدوة حسنة»، عاد ثانيةً إلى القاهرة، ليبدأ مرحلة من الاستقرار استمرت حتى آخر يوم فى عمره.

وكأىّ محامٍ مبتدئ، اختار أن يعمل فى مكتب أحد المحامين الكبار، اختار عبده مراد، وحين ارتدى روب المحاماة لأول مرة، رأى نفسه مثل طفل صغير، طفل يرتدى لباسًا أكبر منه، لكن شعوره هذا لم يستمر طويلًا، فقد اندمج حسين عبد العليم سريعًا مع المحاكم، ذلك العالم الغريب، كما يصفه، «الذى يموج بالبكاء والزغاريد، الذى هو مرهوب من قطاع كبير من الناس ومحلّ إدمانٍ من البعض الآخر. محكمة، تلك الكلمة التى فور سماعنا لها تقفز إلى أذهاننا معانى: العدل.. الظلم.. الجريمة.. الحصول على الحق.. السنوات الضائعة فى التقاضى.. مأجورى الشهادة».

وبعد ثلاث سنوات، أى فى عام ١٩٨١، استطاع حسين عبد العليم أن يفتح مكتب محاماة خاصًا به، وهو المكتب الذى من خلاله التقى بأناسٍ لا يملكون سوى الهزيمة، أناس يُلِحّون عليه فى أوقات الكتابة ليحكوا قصتهم على العلن، ولأنهم لا يستطيعون أن يكونوا أبطالًا فى الواقع، جعلهم حسين أبطالًا لرواياته، وهو ما أكّدته لى مريم ابنته، وصديقه المقرب د. محمد نعمان أستاذ الاقتصاد السياسى بجامعة المنوفية، أن الكثير من الحكايات التى جاءت فى رواياته هى حكايات موكّليه.

طلبتُ من مريم أن أرى مكتبه، ومن حُسْن حظّى أيضًا أننى رأيته قبل أن تسلّم عائلته الشقة لصاحب البيت.

كما توقعتُ، يقع المكتب فى أعماق بولاق الدكرور، فى حارة ضيقة جدًا، حارة يجلس نساؤها أمام عتبات البيوت، فحسين عبد العليم لا يرتاح سوى فى هذا العالم، المملوء بالصخب والنميمة، والدليل أنه لم يُغيّر المكتب لمدة ثلاثين عامًا تقريبًا.

لاحقتنا -أنا ومريم- عيون النساء، حتى وصلنا إلى البيت الذى فيه مكتبه، البيت المكوّن من ستة أدوار.

كانت هناك لافتة مُعلّقة على الجدار الخارجى للطابق الأرضى تُفيد بأن مكتب حسين عبد العليم المحامى بالنقض والدستورية والإدارية العليا يقع فى الطابق السادس. لم أسأل مريم كيف تحمّل الصعود اليومى لهذه الطوابق، خاصةً فى أيام مرضه، لأن واحدًا مثل حسين لن يرى فى هذه الأمور أيّة معاناة، وربما لو كان حيًّا وسألته، لسَخِرَ منّى.

أثناء صعودنا كانت تأتينا أصوات متعددة من الشقق مثل: «صوت صراخ طفل، صوت مسلسل تلفزيونى، صوت مشاجرة بين زوج وزوجته، صوت أوانى الطهى»، وقلتُ فى سرّى إنه ربما لم يكن يشعر بمشقّة الصعود لأن هذه الأصوات كانت تؤنِسُه.

الشقة الوحيدة التى لم يصْدُر منها أىُّ صوتٍ، هى شقّة مكتبه.

فتحت مريم الشقة وهى تقول: «أشعر أننى أرتكب جريمة لأننى سوف أنقل محتويات المكتب، فهو لم يكن يحب أن يقترب أحدٌ من أشيائه أو حتى يقوم بتحريكها من أماكنها».

تتكوّن الشقة من غرفتين صغيرتين، واحدة بها كنبة صغيرة، ليجلس عليها الموكّلون، أو ليستريح عليها حسين بعد عودته من المحكمة، فقد كان يقضى غالبية وقتِه فى المكتب، ليس بسبب كثرة العمل فقط، ولكن ليكتب، أو ليقرأ، فقد كان يحب أن تأخذ بناته وزوجته مساحتهن الكاملة فى شقة السكن. أما الغرفة الثانية فتضمّ مكتبًا صغيرًا، بدا كما لو أنه تركَهُ للتّو، حيث تتناثر الأوراق والملفات على سطحه، كما كانت أعقاب آخر سجائر دخّنها لا تزال موجودةً فى «الطفّاية»، وأيضًا آخر فنجان قهوة شَربَه.

كما تضمّ الغرفة مكتبة صغيرة، بها عددٌ لا بأس به من كتب القانون، مثل: «التعسُّف فى استعمال الحقوق وإلغاء العقود» للمستشار حسين عامر، و«جرائم التزوير فى المحرَّرات» لعزت عبد القادر، و«تشريعات المرافعات الخاصة»، و«تشريعات العاملين بالقطاع العام»، و«قانون العمل»، و«قضاء النقض فى الإيجارات» لمحمد السنارى، و«البطلان فى قانون الإجراءات الجنائية» لعبد الحكم فودة، و«مبادئ القضاء فى الأحوال الشخصية» للمستشار أحمد نصر الجندى، و«اعتراف المتّهم



جانب من مكتب المحاماة

فقهًا وقضاءً» للمستشار عدلى خليل، و«جرائم النصب وخيانة الأمانة والجرائم المرتبطة» للمستشار مصطفى مجدى هرجه، و«جرائم قمع الغش والتدليس» لعمرو عيسى الفقى.
وكان هناك كتابان لا ينتميان لمجال القانون، لكنهما يتناولان قضيّتين مهمّتين، وهما «من أوراق شاهندة مقلد» الذى تتحدث فيه شاهندة مقلد عن مسيرة نضالها ضد الإقطاع وضد كل أشكال الاستبداد، و«طلاق الأقباط» لكريمة كمال الذى يعرض معاناة الأقباط فى قضايا الأحوال الشخصية، والصعوبات التى يواجهونها فيما يتعلّق بقضايا الطلاق بسبب تعليمات الكنيسة المتشدّدة فى مصر.
وفى المكتبة أيضًا توجد كل أوراق القضايا التى ترافَعَ فيها حسين عبد العليم طوال مشواره فى المحاماة، حيث قام بأرشفتها فى ملفّات وفقًا لترتيب الأعوام، وهذه واحدةٌ من مميزاته أنه كان يجد قيمة كبيرة فى أى ورقة أو مستند حتى لو انتهت فاعليتها.
وبشكل عام تعكس غرفة مكتبه طبيعته الشخصية، فقد كان هناك لمبة جاز صغيرة وراديو عتيق ومروحة بدائية صنَعَها والده بنفسه، فهو لا يستطيع الاستغناء عن الأشياء القديمة، لأنها تذكِّرُه على الدوام بأنه قد عاش، كما أنها تمنحه الطمأنينة بأن الأشخاص الذين تقاسموها معه لن يرحلوا أبدًا. كما كانت تتزيَّن حوائط الغرفة التى اجتاحتها الشقوق بحكم الزمن بلوحات لأصدقائه الفنانين التشكيليين، مثل جورج فخرى ومحمد فكرى وزكريا الزينى، فهو يميل إلى أن يكون محاطًا بمن يحبُّهم، حتى لو بأشياء من رائحتهم، وبسبب الألفة التى نشأت بينه وبين مكتبه، ظل يرفض طوال هذه السنوات أن يتركه وينتقل إلى مكتب أكثر اتساعًا وراحةً، فقد كانت تأتيه عروض كثيرة ومغرية من محامين كبار ليشاركهم ويعمل معهم.
إلى جانب الألفة، تقول مريم، «كان لا يريد أيضًا أن يخسر حريته، فلن يقبل أيّ محامٍ أن يترافع عن شخص بدون مقابل، ورغم أن هذا جعلنا نعانى كثيرًا، إلا أنه لو فعل عكس ذلك، لفَقَدَ كيانه كله، وكنت أرى بنفسى كيف كان يتعامل بودٍ مع الناس، وكيف كان يبثُّ فى قلوبهم الطمأنينة، ويخبرهم ببساطة الأمر، حتى لو كان عكس ذلك، فكل قضية عنده هى قضية مهمَّة، ولا يستطيع التخلّى عنها مهما حدث، وهو ما جعله يكسب ثقة الناس، فكان المكتب مزدحمًا على الدوام، حيث كانوا يلجؤون له فى كل صغيرة وكبيرة، حتى فى شؤونهم الشخصية».
لم يكسب حسين عبد العليم ثقة العوام فقط، بل ثقة كبار المثقفين أيضًا، الذين كانوا يستشيرونه دومًا فى قضاياهم، ومنهم من كتب له توكيلًا عامًا فى شؤونه القانونية، مثل محمد هاشم صاحب دار ميريت التى نشرت له ثمانية أعمال، ومثل د. لويس عوض، الذى

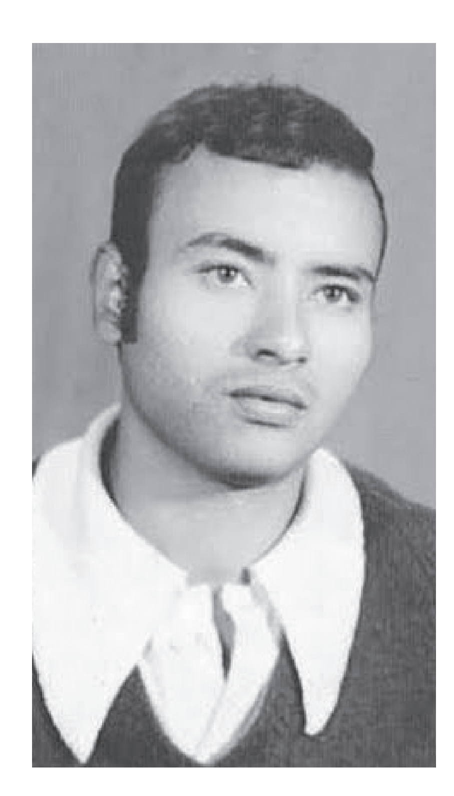
فى عام ١٩٨١، استطاع حسين عبد العليم أن يفتح مكتب محاماة خاصًّا به، وهو المكتب الذى كتب فيه رواياته، التى ضمّت غالبيتها حكايات موكّليه، مثل حكاية سعدية وعبد الحكم


فى جامعة القاهرة عام ١٩٧٣



اتصل به ذات مساء، وهو فى حالة من الذهول والهلع، لأن شخصًا احتال عليه وأخذ منه مبلغًا يقدَّر بعشرة آلاف جنيه مقدَّم إيجار شقتين فى شارع الهرم دون أن يكتب له عقدًا، وكان من حسن حظه، أن حسين يعرف هذا الشخص، فقد كان موكّلًا قديمًا عند أستاذه المحامى عبده مراد، فاتصل به، فأخبره هذا الشخص أنه أصيب بحادث منعه من الذهاب لعوض ليكتب له العقد، وأنه سوف يأتى له غدًا فى مكتبه ليُنهى الأمر مع عوض.
اللافت فى هذا الموقف، أن حسين عبد العليم لا ينسى الموكّلين الذين تعامل معاهم، فلم يكونوا بالنسبة له مجرد زبائن أو أشخاص عابرين، فكل واحد منهم عالم مستقل بذاته، ومحرِّض محتَمل على الكتابة، وأكبر مثالٍ واضح على ذلك «سعدية» و«عبد الحكم»، اللذين ألهماه رواية عن عالم البغاء، والتى حملت اسميهما، وهو ما لم يُفْصِح عنه فى أيٍّ من حواراته الصحفية التى دارت حول هذه الرواية، أن هاتين الشخصيتين من لحم ودم، وإنما أخبرنى به صديقه د. محمد نعمان، مخزن أسراره.
يقول نعمان: «كان حسين يملك وعيًا شديدًا بالكتابة، فهو لم يكن يريد أن يزيف الحكايات، أو يخترعها، لكنه فى آنٍ كان حريصًا على





> اتصل به د. لويس عوض، وهو فى حالة ذهول، لأن شخصًا احتال عليه وأخذ منه عشرة آلاف جنيه، مقدَّم إيجار شقّتين فى شارع الهرم دون أن يكتب له عقدًا

خصوصية أصحابها، فقد رأيتُ بنفسى سعدية وعبد الحكم إذْ كنتُ أزورُهُ كثيرًا فى مكتبه، وكانت سعدية تأتى لتنظِّف له المكتب، وكانت تتحدَّث معه كما لو أنها صديقة حميمة، حتى أنها كانت ترفع الألقاب، وكان حسين يتقبَّل ذلك بصدر رحب، أمَّا زوجها عبد الحكم فقد كان بمثابة فتوة، ولا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، فقد كان الرجل يعيش من ثلاثة مصادر: المراجيح التى يديرها، واستخدام سعدية، وتخويف الناس، وفى يوم كنت ذاهبًا مع حسين إلى مكتبه، وفجأةً وجدنا عبد الحكم هذا مقبلا علينا، فشعرنا بالخوف، لكننا وجدناه يستنجد بنا لنذهب معه إلى قسم بولاق الدكرور، لأن بوليس الآداب قبض على سعدية فى قضية دعارة». يواصل: «قالها الرجل ببساطة، بل ظلَّ يسب ويلعن الشخص الذى كان مع سعدية، لأنه لم يدفع سوى بريزة واحدة».

بالعودة لرواية «سعدية وعبد الحكم وآخرون»، نجد أن حسين عبد العليم صنع حدثًا دراميًا، ومزَجَ بين الروائى والتاريخى، فهو لم يأخذ الحكاية كما حدثت فى الواقع، وإنما حوَّلَها إلى قضية مهمة تؤرِّخ لعصر محمد على الذى أصدر مجموعةً من النصوص التشريعية التى تحرِّم البغاء فى مصر وتجعل منه عملًا غير شرعى، وقد قال حسين فى حواره مع نائل الطوخى، المنشور فى أخبار الأدب عدد أكتوبر ٢٠٠٦، إنه عانى فى هذه الرواية معاناةً شديدةً لكى يدرس إعلانات هذه الفترة التاريخية وطريقة الكلام والعمل والمواصلات، ورغم المعاناة فقد كان يجد فى البحث متعة هائلة. ثم يضيف: «كنت أملك الفكرة الدرامية البسيطة، فتاة تعمل فى أقدم مهنة فى التاريخ؛ الدعارة، ولكنها تملك الرغبة فى التطلُّع إلى كل شىء».

وسعدية فى الرواية مختلفة عن سعدية الأصلية، فالأولى تركت قريتها القريبة من طنطا، وتخلَّتْ عن أهلها فور وفاة زوجها، وانتقلت إلى القاهرة، بالتحديد إلى شارع كلوت بك، الذى كان مخصَّصًا للدعارة الشرعية آنذاك، مدفوعة بالرغبة فى التجريب، والانخراط فى هذا العالم، وليست بحاجة لإشباع رغباتها أو الحصول على المال، ولا تحت ضغط وابتزاز قوَّاد، ووفق شهادة نعمان، الذى رأى سعدية الأصلية، فتداعيات الشخصية فى الرواية تداعيات حقيقية، فسعدية فى النهاية أصيبت بمرض جنسى عُزِلَتْ على إثره فى مستشفى «الحوض المرصود».

وليست سعدية وحدها التى اهتمَّ بشأنها حسين عبد العليم، فقد كان يتعاطف بشكل عام مع كل امرأة، مهما فعلت أو ارتكبت، بل كثيرًا ما كان يذهب إلى المحاكم ليبحث فقط عن النساء، خاصةً الفقيرات اللواتى تورَّطْنَ فى قضايا شرف، أو أكَلَ الرجال حقوقهن فى الميراث والطلاق، أو المطلوبات فى بيت الطاعة، ليترافع عنهن دون مقابل، وكان هذا يزعج زملاءه المحامين، الذين يستغلُّون هذه النوعية من النساء، فصار مكروهًا بينهم، محبوبًا بين المهمَّشين.

اللعبة الرابعة

كان صيّادًا ماهرًا، وكان يصل محصوله فى الرحلة الواحدة إلى ثلاثمئة من اليمام أو الحمام البرّى أو العصافير

«لا تحيا على الأرض كمستأجر بيت
أو زائر ريف وسط الخضرة
عِشْ كأنّ العالمَ
بيتُ أبيك»

اتَّخذ حسين عبد العليم من هذه الأبيات لناظم حكمت قانونًا لحياته، فكان يتحرك بخفة طيف، دون أن يعبأ بأيّ تصنيفات جغرافية، وتركهم يحسبونه فقط على أدباء الفيوم -رغم أنه وُلِدَ وعاش أغلب عمره فى القاهرة- لأنه لم يكن يريد أن ينشغل بصراعاتهم أو أن يكون طرفًا فى معركة تقضى على موهبته، أو سلامه النفسى، كما أنه لم يَرَ فى الأمر عيبًا، فالفيوم بالنسبة إليه العالم.. بيت أبيه.

عندما أخبرتنى مريم أن بيت العائلة يقع فى أرقى أحياء الفيوم، وهو حيّ لطف الله، وأن البيت لا يزال على حاله، قرَّرْتُ السفر إلى هناك، ربما تكتمل صورته داخلى.

سافَرَتْ مريم معى. مريم التى يصفُها بأنها مساحة فارغة تمتدّ داخل روحه، بأنها وجعٌ هادئٌ وجميلٌ، كانت تغرق فى صمتٍ هائل بين حكاية وأخرى، كأنها تترك له الفرصة كاملة لكى يحضر، لكى يواصل ما تقول.

قضت مريم هناك أيامًا لا تُنْسَى، فقد كان يأخذها معه وهى طفلة فى رحلات الصيد فى منطقة «كيمان فارس»، التى تضم متحفًا مفتوحًا لمدينة الفيوم القديمة فى العصور الفرعونية، فحسين عبد العليم -لمن لا يعرف- صيّاد ماهر، حيث كان يصل محصوله فى الرحلة الواحدة إلى ثلاثمئة من اليمام أو الحمام البرّى أو العصافير.

يحكى فى روايته «زمان الوصل»، التى تتناول جزءًا من سيرته خاصةً علاقته بالصيد، أن أمَّه كانت تلطم بسبب ولائم العصافير هذه، حيث «يتوجَّب عليها قضاء أربع أو خمس ساعات (أحيانًا تسهر صبّاحي) لنزع ريش العصافير وتنظيف بطونها، وهى تبرطم وتتألم من جراء الوقفة أو القعدة الطويلة على كرسى الحمّام الخشبى الصغير»، وأن أباه كان يصبِّرها بتذكيرها بالطعم النهائى للطيور الطاهرة المغموسة فى البصل المفرى والسمن والفلفل الأسود.



فى إحدى المناسبات العائلية

> لم تكنْ طفولته تعيسةً، فبيت عائلته يقع فى أرقى أحياء الفيوم، فى شارع مزدحم بالأشجار وتصطف على جانبيه السيارات الملاكى

مرةً أخرى والده، فكما كان يشجعه على الكتابة والمحاماة، كان يشجعه أيضًا على الصيد، لكن فى الصيد بالتحديد يفتخر حسين عبد العليم بأن والده هو أستاذه ومعلِّمه الأول، فكان يصطاد كل ما لا يخطر على البال، حتى وصل به الأمر إلى أنه اتفق -قبل وفاته بعامين بسرطان المثانة- مع ابنه على رحلات صيد وحوش فى السودان وأثيوبيا، وقد نفَّذَ حسين هذا الاتفاق فيما بعد، لكن بصيده للثعالب والذئاب فى «كيمان فارس»، وفى أحد الأيام المشهودة دخل على أمه التى كادت أن تسقط من طولها بسبعة ثعالب، وجلس يسلخها فى هدوء، ويفرد الجلود ويكبسها بالملح، ثم يدقها بالمسامير على عوارض خشبية كى تكون مشدودة.

لم تتوقَّف مغامراته فى الصيد عند هذا الحدّ، بل ذهبت لطهى كل ما لا يأكله الناس، فقد أكل حسين عبد العليم من لحم الثعالب والغربان والهدهد وأبو قردان والمُلك، وعندما كانوا يلتَفّون حوله فى بيت الفيوم وينظرون له بريبة وهو يأكل، يقول لهم: «والله طعمها عادى جدًا».

بيت عائلته فى الفيوم



صالة البيت لا تزال على حالها

تضحك مريم وهى تقول: «هكذا أبى لا يبالى بردود فِعْل من حوله». ثم أضافت: «لم أخبركِ بالمناسبة أثناء وجودنا فى مكتب المحاماة أنه كان يربّى فيه برصًا حتى صار فى حجم السحالى، لكيلا تخافى».

ظل حسين عبد العليم يمارس هوايته فى الصيد حتى أرسل له قسم الشرطة فى أكتوبر ٢٠١٠ خطابًا يدعوه للحضور ويجلب معه التراخيص وقطعتى السلاح الخاصتين به، لم يأخذ خوانة، فأكتوبر هو شهر تجديد الترخيص، ليتفاجأ بأن الجهات الأمنية ترفض التجديد، وتُلْزِمُه بتسليم الرخصة وتحريز السلاح، وذلك بعد ٢٧ عامًا من الصيد. شعر حينها بغُصَّة أليمة فى روحه، فقد أمضى مع السلاح أسعد لحظات عمره، إنه الوحيد الذى لم يخْذُلْه، فكان بوسعه أن يصيب الهدف بيدٍ واحدة، وبالأخرى يحمل مريم، فكم منَحَهُ السلاح من طيور وحيوانات، ومن أصدقاء أيضًا.

فكَّرَ بعدها فى شراء أسلحة غير مرخَّصَة، والاحتفاظ بها دون علم أحد، لكنه تراجع، وسأل نفسه: «ماذا سأفعل بالسلاح وهو غير

مرخَّص؟ وهل سأنظِّفُه وأحنو عليه ثم أضعه فى الدولاب؟ وما علاقتى بالدولاب الآن أو ببيت أبويا وأمى فى الفيوم؟».
وصلنا الفيوم بعد ساعة ونصف تقريبًا. كانت فى انتظارنا أخت حسين عبد العليم الوحيدة، السيدة منى، التى ظهرت بشكلٍ خاطفٍ فى بعض أعماله، لتُضْفى -مثل مريم- شيئًا من الطهارة على الأحداث، فهى بمثابة ابنته الكبرى، وملجئه حين تضيق عليه الدنيا.
ذهبنا ثلاثتنا إلى البيت، يقع كما قالت مريم فى حيٍّ راقٍ، فى شارع مزدحم بالأشجار، وتصطف على جانبيه السيارات الملاكى، كان مدهشًا لى أن طفولته لم تكن تعيسة، وأنه لم يُعانِ فى السكن، كما عانى منذ استقل عن أسرته وتزوج.
البيت يتكون من أربعة طوابق، وكانت أسرة حسين عبد العليم تسكن الطابق الأرضى، فالبناية كلها ملك المهندس مختار وديع يونان.
فتح أخوه لنا الباب، فهو يسكن الشقة منذ زواجه، حيث كانت له ولزوجته غرفة واحدة، وبعد استقرار حسين فى القاهرة وزواج منى ووفاة أمهم، صارت الشقة بأكملها له ولعائلته.
سمح أخوه لى برؤية بعض الغرف، خاصةً الغرفة التى كانت لحسين قديمًا، والتى كتب عنها مرةً قائلًا: «عندما أدخلها أنا وأولادى وأولاد أختى تملأ خياشيمى وروحى الرائحة القديمة، ويتهيأ زمان الوصل للحضور (هل ذهب فعلًا)، معلق على حوائطها شهادة دراسية لأبى وصور للأموات من العائلة ولوحات مائية باهتة الألوان لصيّادى طيور، على ارتفاع متر من الأرض خربشاتى أنا وأختى وأخى، وخربشات أولادنا، على الجدران بألوان الشمع وبالرصاص، وفيها الدولاب الخاص بالسلاح».
لم أجد شيئًا زائدًا فى الغرفة سوى الكتب الدراسية لابن أخيه. الشقة بأكملها ليس فيها أثاث حديث، ففى الصالة على سبيل المثال كانت هناك ثلاجة على الطراز القديم، لها باب واحد، وأنتريه خشبىّ يتكون من كنبة صغيرة وكرسيين صغيرين.
أثارت زيارتنا للبيت الشجون بداخل أخته منى، فراحت تحكى: «عندما كنت فى السادسة من عمرى، كان حسين طالبًا فى الجامعة، وأخَذَ على عاتقه تشكيل وجدانى، فكان يشترى لى قصص الأطفال، حتى صارت لدىَّ مكتبتى الخاصة، وبعد وفاة أبى، الذى لا أتذكَّره جيدًا، قام هو بدور الأب، فمنحنى الثقة والحرية كاملتين، إلى الحدّ الذى اعتقدتُ فيه أن الحياة خالية من القيود».
لم تكن المرأة عند حسين عبد العليم مواطنًا من الدرجة الثانية، أو إنسانًا ضعيفًا وناقصًا، فمثلما تعامل مع أخته، تعامل مع زوجته وبناته، ومع كل امرأةٍ التقى بها، وإذا أردنا بشكلٍ عام أن نعرف كيف ينظر الرجل للمرأة، علينا أولًا أن نفتِّش عن علاقته بأمه.
مريم وأخته وصديقه المقرَّب محمد نعمان قالوا لى عبارة واحدة، وهى: «كان يحترم أمه ويقدِّسها، فهى التى غرست فيه حب الحياة والأدب»، وفى غرفته بشقة بولاق الدكرور كانت هناك صورة كبيرة لأمه، فقد كان يرفض تصديق أنها ماتت، حتى أنه لم يحضر جنازتها، وسِرُّ ولَعِه الشديد بوابور الجاز واحتفاظه به فى مكتبه وشقة بولاق، أنه يذكِّرُه بحالة الدفء التى تصحب وجودها، فقد كانت كل مساء، وهو طفل، تُشْعِل له الوابور ليتحمَّم، ثم تهدهده على وشيش الوابور.
حاولت أخته فى سنواته الأخيرة أن تلعب دور الأم، أو بالأحرى دَفَعَها هو لذلك، فقد ظل يسافر إلى الفيوم كما اعتاد نهاية كل أسبوع، لأنه بدون هذه الزيارة لا يستطيع مواصلة العيش، وكان يقول لها دومًا إننى آتى هنا

سِرُّ ولَعِه الشديد بوابور الجاز واحتفاظه به فى مكتبه وشقة بولاق، أنه يُذكِّره بحالة الدفء التى تصحب وجود أمه



غرفته فى بيت العائلة

لأشحن روحى، والحق أنها كانت تُهيِّئ له الأجواء، وتُعِدُّ له الطقوس، فحسين عبد العليم مثلًا كان ينظِّم ملتقىً ثقافيًّا فى بيت الفيوم، لكن بعد وفاة أمه، طلب من أخته أن ينتقل الملتقى إلى بيتها، حتى لا يُزْعِجَ أخاه وزوجته، فوافقت، خاصةً أن زوج أخته واحدٌ من أعضاء الملتقى الرئيسيين، وهو الفنان التشكيلى محمد الطلاوى.

تربط حسين بالطلاوى علاقة قوية، تتجاوز علاقة المصاهرة، فهما صديقان، ولهما أفكار مشتركة عن الفن. تمنيتُ لو ألتقى بالطلاوى، لكن زوجته منى أخبرتنى أن وضعه الصحيَّ صعب، بعد إصابته مؤخرًا بجلطة فى المخ، وحاوَلَتْ بالنيابة عنه أن تقرِّب لى الصورة فى أقل عدد ممكنٍ من الكلمات، قالت: «كانت بينهما أسرارٌ كثيرةٌ، ومشاريع عمل أيضًا، أذكر أنهما فى الثمانينيَّات، نفَّذا مشروعًا بعنوان (قصة فى لوحة)، كان يكتب حسين القصص ويُحَوِّلها الطلاوى للوحات تشكيلية، إلى جانب أن حسين كان يثق فى رأيه الفنى، فكان يحب أن يقرأ علينا ما كتبه بصوتٍ عالٍ، كما كان يأتى إلى هنا ليعيد كتابة رواياته على الكمبيوتر...».

قاطعَتْها مريم بلطف، وقالت بنبرة اعتزاز: «لم نكن نملك كمبيوتر حتى عام ٢٠١١، لأن دخل أبى كان يكفى بالكاد لتعليمنا، حتى أننا لم نعرف بالثورة إلا بعد قيامها بأيام»، فواصلَتْ عمَّتها: «لم يكن المال أو المظاهر يمثلان له أيّة أهمية، وكان متصالحًا مع ذلك، فقد ترك لى جزءًا من ميراثه، وعندما كان يأتى إلى الفيوم، ويشعر بأننى ليس معى مال، كان يعطينى كل ما فى جيبه، وكان يسألنى مستنكرًا لماذا تحملين معكِ موبايل غاليًا يا منى؟ ما الذى سيضيفه إليكِ؟».

لم يكن يمثل له المرض أيضًا أيّة أهمية أو خطورة، فبمجرد أن أجرى عملية القلب المفتوح عام ٢٠١٣، أصرَّ على الخروج من المستشفى قبل الموعد المحدد، وعلى تدخين السجائر، وعندما كانت بناته وزوجته وأخته يعتَرِضْنَ على ما يفعله، يقول لهنَّ: «أنا عامل العملية عشان أعيش زى ما أنا عايز». فهو يرى أن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة، وقد عبَّرَ عن شعوره هذا وعن العملية فى روايته «الروائح المراوغة» بقوله: «لم يخَفْ من الموت، والحق أن فكرة الموت لم تَرِدْ على ذهنه من الأصل، لا يدرى لماذا؟ كل ما فعله قبل أخذ البنج أنه قرأ الشهادتين، يعلم أنه لن يشعر بأيِّ شىء خلال دقيقة، إذا كانت الحياة مكتوبةً له فسوف يعود، وإذا لم تكن ستذهب بلا عودة».

هكذا ببساطة، وقد كان يتعامل بهذا المنطق مع أيِّ أحد يتعرَّض لأزمة صحية، فقد كان يقول لصديقه الطلاوى: «يا رجل، عليك أن تواصل الرسم، فهذا لا علاقة له بمرضك».

ثمة عبارة قالتها السيدة منى، لم أستطع تجاوزها، حتى أنها جعلتنى أسلك طريقًا لم أخطط له، وهى: «أوصانى الطلاوى أكثر من مرة أن يُدْفَنَ بجوار حسين، حتى لا يستطيع أحدٌ التفريق بين عظامهما». إنها اللعبة الوحيدة المُعْلَنة بعد الموت، فبين حسين وأصحابه ألعاب كثيرة، منفصلة تمامًا عن ألعاب حياته، لهذا قررتُ أن ألتقى بهم، سواء كانوا فى الفيوم أو خارجها، أحياءً أو أمواتًا.

اللعبة الخامسة

خَلَقَ حراكًا ثقافيًّا بتنظيمه لملتقى فى بيت عائلته بالفيوم، والذى كان مقتصرًا فقط على أصدقائه من المثقفين والفنانين التشكيليين

لا أعرف لماذا بعدما غادرتُ بيت الفيوم، شعرتُ أننى إذا عدتُ إليه ثانيةً سأجد حسين عبد العليم مجتمعًا مع أصدقائه، وأننى ربما أشاركهم الحديث عن قضايا ثقافية عديدة، لا أعرف أيضًا ما الذى أتى بى إلى هنا، كأننى أبحث عن حقيقة ما، أو يقين. مريم أيضًا كانت تبحث عن شىء ما، شىء أقرب إلى المستحيل.

طلبتُ منها أن تدلَّنى على أصدقائه، خاصةً الذين لا يزالون على صلة بالفيوم، قالت كأنها تسابق أحدًا: «بالطبع عمو عليوة، وعمو برهومة».

تذكرت اسم الأول على الفور، فهو المحامى المعروف دكتور محمد طه عليوة عضو مجلس الشيوخ، والذى جاءت سيرته فى رواية «التماع الخاطرة بالسيرة العاطرة»، إذ حكى حسين عبد العليم عن واقعة إلقاء أمن الدولة القبض عليه، ففى يوم (كان ذلك فى منتصف الثمانينيات) دعاه عليوة لتناول العشاء معه فى بيته، وعندما وصل حسين وزوجته فى الساعة المحددة، لم يكن عليوة قد عاد من عمله، وبعد وقت قليل، سمعوا طرقًا عنيفًا على الباب، ففوجىء حسين بمجموعة من الضبَّاط يسألون عن عليوة، وعندما لم يجدوه، قبضوا على حسين وزوجته وزوجة عليوة.

يضحك عليوة وهو يقول: «أمن الدولة أخذونى أيضًا يومها، فكنا جميعًا محسوبين على اليسار».

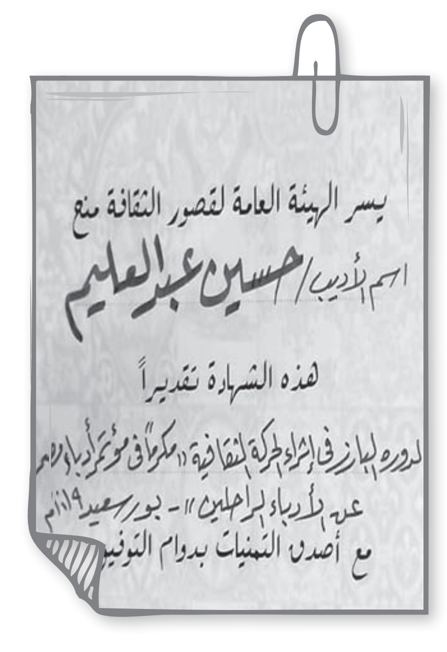
كان حسين يلقِّب عليوة بالفقيه، وكان الأخير يردّ عليه كلما ناداه بهذا الاسم: «مانت عارف اللى فيها». وفى عام ١٩٩٤ سافر عليوة إلى الكويت، وحاول أن يعوِّض غيابه عن الملتقى بمراسلاته مع حسين، فكان يُطْلِعُه أولًا بأول على قراءاته، وكان حسين يرسل له ما يكتبه، وينتظر رأيه، وقد حاول عليوة أن يقنعه كثيرًا بأن يأتى إلى الكويت ويجرِّب حظَّه، خاصةً أن ظروفه المادية والاجتماعية صعبة طيلة الوقت، لكن حسين كان يرفض، فهو لا يستطيع أن يترك عالمه، كما أنه يرى أن اقتلاع الأديب من جذوره ينعكس بالسلب على إبداعه.

«كان الله يرحمه وشّ فقر»، يواصل عليوة، الذى يمتلك -مثل صديقه- حسًّا عاليًا من السخرية، فمن يقرأ أعمال حسين عبد العليم سوف يجد أنها ركيزة مهمة عنده فى الكتابة، ربما لكونها خارجة من الواقع، الذى له عادة غريبة فى تحقيق السخرية اللاذعة كما يقول ستيف جوبز، لكن عليوة أرجع السخرية عند صديقه إلى أخْذِه للحياة ببساطة، فقد كان هناك مثلًا زميل لهم لا يُحب حسين، وكان يقول كلما سمع اسمه: «دا ياخويا سايب المحاماة ومركّز فى الأدب، قال يعنى هيكتب زقاق المدق»، وعندما علم حسين بذلك، ظل يضحك، وظل يستعيد العبارة كلما أراد أن يضحك.

يظهر حسين فى كل صوره بوجه مبتهج، كأنه يملك العالم بأكمله، ففى إحداها يظهر وهو يحمل ابنتيه على ظهره، دون أن يبالى بما يُقال عن ضرورة أن يكون للأب هيبة، ووجه أقرب إلى الصخر، إنه يمارس إنسانيته دون قيود، وحتى يفعل ذلك، كان عليه أن يترفَّع عن أشياء كثيرة منها المال والشهرة والعادات



مع أصدقائه



يسر الهيئة العامة لقصور الثقافة منح

اسم الأديب/ حسين عبد العليم

هذه الشهادة تقديراً

لدوره البارز فى إثراء الحركة الثقافية «مكرماً فى مؤتمر أدباء مصر عن الأدباء الراحلين» - بور سعيد ٢٠١٩م

مع أصدق التمنيات بدوام التوفيق



كان يمارس ألعاب القوى والسباحة فى شبابه، لكنه ترك الرياضة نهائيًا عندما أدرك أنها سوف تحتم عليه دومًا الدخول فى منافسة أو سباق

والتقاليد، وقبل كل ذلك صغائر الأمور.

صديقه محمد برهومة كان شاهدًا على مواقف سخيفة كثيرة تعرَّض لها، منها أن أحد رجال الأعمال فى الفيوم طلب منه أن يتولى له قضية سوف تُدرُّ عليه دخلا هائلا، وكما يفعل حسين مع الجميع، لم يتأخر، لكنه فوجئ بعد القضية أن الرجل يشكره دون أن يدفع له أتعابه، فما كان أمام حسين سوى أن يبتسم له ويشكره أيضًا على ثقته.

يواصل برهومة الحاصل على ماجستير فى العلوم السياسية، والعائد إلى الفيوم قبل ١٥ عامًا، بعد إقامة طويلة فى فرنسا دامت لأكثر من ٣٠ عامًا: «لا أستطيع أن أصف حسين، لأننى لن أكون حياديًا بطبيعة الحال، فهو أكثر من صديق، كما أنه ليس هناك شخصٌ كاملٌ أو منزَّهٌ، لكن إذا لم أذكر شيئًا عنه سأكون قد ظلمته، فهو مثلا لم يختَر الكراهية يومًا كطريق، كما لم يُرِدْ أن يصارع أو ينافس أحدًا، ورأيت بنفسى كم كان المحامون والمثقفون يُقصونَهُ عن المشهد، ويؤذونه، دون أن يفعل لهم شيئًا، أو يردَّ عليهم».

سألته: «هل لهذا السبب كان حريصًا على أن يخلق مجتمعًا ثقافيًا موازيًا للقاهرة بتنظيم ملتقى فى بيت الفيوم؟»

«لا، لم يكن حسين يفكر بهذه الطريقة، إنه فقط يحب أصدقاءه ويحب أن يتحدَّث معهم عن الفن والأدب، ولو كان يقصد ذلك، لصار واحدًا من أشهر الأدباء، ولطالما حاولت أن أقنعه بترك القاهرة والاستقرار فى الفيوم، حتى يبزغ نجمه أسرع، فى ظل قلّة المواهب والمخلصين، لكنه كان يقول: لست مهتمًا بالوصول.. إننى أريد فقط أن أكتب وأعيش حياتى كما أريد، والحق أنه كان سعيدًا بحياته التى لم تكن تعجبنى».

تعرف حسين عبد العليم على غالبية أصدقائه فى فترة الجامعة، وكان يتعامل معهم على حدٍّ سواء، لكنه وجد فى برهومة مشتركًا ليس فى الآخرين، وهو حب ألعاب القوى والسباحة، فقد كان حسين يسبح باستمرار فى بحيرة قارون، ويذهب إلى النادى الأهلى فى الفيوم، لكنه ترك الرياضة فجأة عندما أدرك أنها سوف تحتِّم عليه دومًا الدخول فى منافسة أو سباق، وهو ما كان يصيبه بنوبة حُمَّى، فبمجرد أن يسمع طلقة البدء يشعر أن جسمه كله يتهاوى، وأنه على وشك الموت.

غادرتُ الفيوم بعدما عرفت أن أصدقاءه المتبقّين إمّا موجودون فى القاهرة أو خارج مصر، وبدأت رحلة بحث جديدة، خاصةً أنه ليس هناك من يستطيع أن يحدّثنى بدقة عن علاقته بصديقه الفنان التشكيلى الراحل ثروت فخرى، الذى بانتحاره ترك جرحًا غائرًا فيه، فجميع من تحدثت معهم ذكروا هذه العلاقة دون تفاصيل واضحة، كما أن جورج شقيق ثروت مقيم فى الولايات المتحدة.

عدت ثانيةً للأرشيف، ولحسن حظى وجدت مقالةً كتبها حسين عبد العليم عنه فى جريدة أخبار الأدب (عدد ٢٦ إبريل ١٩٩٨) بعنوان «رَسَمَ عبد الناصر من الذاكرة ومضى»، وهى المقالة الوحيدة التى تناولت علاقته بأحد أصدقائه، أمّا الآخرون فقد خلَّدهم جميعًا فى أعماله، بتعبير عليوة.

يحكى فى المقالة أنه تعرَّفَ على ثروت فخرى فى صيف ١٩٦٨، فى نادى فاروق الأرستقراطى الذى تحوَّل فيما بعد إلى نادى محافظة الفيوم، ضمن المجلس الذى يضمُّه هو (أى ثروت) وسيد قناوى ومجدى أديب، والذين

مع صديقه الفنان التشكيلى جورج فخرى

كانوا يكبرونه بأربع أو خمس سنوات، وأن ثروت كان نحيفًا ووسيمًا، له بشرة سمراء وشعر طويل إلى درجة مبالغ فيها، وأنه كان يحمل فى يده أضخم كتاب رآه فى حياته، وهو كتاب «نظرية التحليل النفسى فى العصاب» لأوتو فينجل.

يقول: «صُدمت بسخريتهم اللاذعة من كل الثوابت، وبهرنى ذكاؤهم المتوقّد والملاحية والثقافة الشاملة (الحديثة بمعنى ما)، فبينما كنت أزهو بقراءتى لديستويفسكى ومحفوظ وعبد الحليم عبد الله وروايات الجيب والهلال، وجدتهم يدلوننى على واقعية بلا ضفاف لجارودى، وعيون إلزا لأراجون، وجاليرى ٦٨، وبتوالى الأيام تعرفت منهم على شعراء المقاومة الفلسطينية وعبد الصبور والأبنودى وأمل دنقل وصلاح جاهين ونجيب سرور والغيطانى والقعيد، كما نبهونى إلى أعمال كولن ويلسون، وهمس لى ثروت ذات مرة: فيه ولد هايل اسمه إبراهيم أصلان عامل مجموعة اسمها بحيرة المساء.. اقرأها».

كان ثلاثتهم بالنسبة إليه بمثابة جسر ممتد بين الفيوم ومقهى ريش، بؤرة الإبداع –على حدّ وصف حسين– فى ذلك الوقت، وكان ثروت فخرى يقول له: «القاهرة داعرة جميلة لا بد من اقتحامها وإشباع رغباتها الدنيئة، وبقدر ماتعطيها ستعطيك»، فهو أول من علَّمَ حسين الصعلكة.

ولثروت فخرى سيرة يجب أن تُروى، فهو من مواليد عام ١٩٤٩، وبدأ حياته العملية بصدمة كبيرة، وهى استبعاده من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٧ لأن مجموعه فى الثانوية العامة لم يؤهِّله لها، رغم أن ترتيبه كان الأول فى امتحان القدرات، ووقتها فجّرَت الصحافة قضية التعسُّف الذى يُمارَس مع الطلبة الموهوبين، وأهمية عدم إخضاع القدرات الإبداعية لشرط المجموع السخيف، وظلّ هذا وجعًا لثروت فخرى يتبدّى فى أعماله التى أبدعها على علب الأحذية وأوراق الجرائد والكارتون والخشب والحوائط، فكان فنانًا فقيرًا «ينحت الصخر بأظافره ويتنفس بالرسم».

ويذكر حسين عبد العليم أنه فى إحدى الجلسات الحزينة، وجد ثروت فخرى مكتئبًا جدًا، فقال له بنبرة تحدٍّ لكى يخفف عنه: «تقدر ترسم جمال عبد الناصر فى دقيقة؟»، ففوجئ به يخرج منديله ويربطه فوق عينيه بإحكام، ثم أمسك بالورقة والقلم، وبعد ثوانٍ، «ظهرت على الورقة صورة عبد الناصر بابتسامته العريضة التى تحمل حلم جيلنا

محمد نعمان: باح لى يومًا بأنه يحلم بجائزة نوبل، وعندما ذكَّرْتُه بهذا الأمر فيما بعد احتدَّ علىَّ، ففهمتُ على الفور أنه حلم محرَّم

المجهض».

اشتدت غربة فخرى بعد انتصار ٧٣، فلم توفِّ السياسة بما وعدت به الحرب، وازدادت مرارته مع بوادر الانفتاح الاستهلاكى، فتوقَّف تمامًا عن الرسم، وفى عام ١٩٧٤ أخبرهم بأنه ماضٍ



لأن الزمن الجميل قد مضى، فلم يصدقوه، بل وسخروا منه، ليستيقظوا فى يوم على خبر منشور فى الجرائد بعنوان «انتحار فنان»، فقد ابتلع فخرى مادة سيانيد البوتاسيوم السامة، ولم يستطع أحدٌ إنقاذه.
«ثروت قصم ظهورنا جميعًا، كان انتحاره مأساويًا». إنها العبارة الأولى التى بدأ بها الدكتور محمد نعمان حديثه معى، فقد التقيته فى حى المقطم، وهو الصديق المقرب -كما ذكرت سابقًا- لحسين عبد العليم، الذى ناجاه فى روايته «التماع الخاطرة بالسيرة العاطرة» قائلًا: «ارجع يا نعمان، كفاية كويت وغربة، القعدة فى بيت عمتك نعيمة فى شبرا فى الشتا واحنا بنقرأ جمال حمدان، ولا قعدتى أنا وأنت وعفاف أختك فى أوائل الثمانينيات فى بيتكم فى طنطا بنشوف مسرحية الجوكر أول مرة ونفطس من الضحك، دى حاجات تساوى الدنيا وما فيها. ارجع. أنصت لصوت ذاتك القديم، أو على الأقل حاول، إوعى تنسى، اللى تيجى بالساهل تمشى بقولة هشّ، الفلوس هتطير وهيفضل المرض».
لن أبالغ إذا قلت إن محمد نعمان أضاء لى جوانب مهمة فى حياة وشخصية حسين عبد العليم، وأننى لولاه ما كنت استطعت الاقتراب أو الكتابة، للحدّ الذى ظننتُ فيه أننى جالسة أمام ناقد أو محلل نفسى، رغم أن مجاله بعيدٌ عن ذلك، فهو أستاذ الاقتصاد السياسى، وربما عبارته «لم يكن بيننا أسرار» هى ما أوضحت لى طبيعة علاقتهما، فلو كان لحسين عبد العليم الآن صدى، فهذا الصدى هو محمد نعمان.
يقول: «كان حسين قادرًا على فهم واستيعاب من حوله، إنه من الذين يتقبّلون مَن أمامهم تقبُّلًا غير مشروط، وهو ما جذب إليه عددًا كبيرًا من الأصدقاء، وكل صديق كان يشعر أنه حالة خاصة عنده، سواء أنا أو مجدى أديب أو جورج فخرى أو محمد حمد أو وديع وصفى أو على عبد التواب، وهو كان عندنا أيضًا حالة خاصة، فكان يمنحنا ألقابًا غريبة لم نكن لنتقبّلها من غيره، كان ينادينى مثلا بأبو قرعة، وحمد بالعجوز، وعليوة بالفقيه، وعلى عبد التواب بعلى مسائل، كان ساخرًا معنا جدًا، إنما مع الغرباء فكان جادًا ويلتزم الصمت كثيرًا».
تعرَّف نعمان على حسين فى مركز ثقافة الفيوم عام ١٩٧٦، حيث كان صديقهما

ترك انتحار الفنان التشكيلى ثروت فخرى فيه جرحًا غائرًا، فهو أول من دَلَّهُ على الطريقة المثلى فى العيش، وأول من علَّمَه الصعلكة أيضًا

المشترك محمد حمد يعمل على إحدى المسرحيات، وعندما قدَّم حمد حسين له، قال نعمان «أهلًا يا حسين أفندى»، فأسرَّها حسين فى نفسه، فهو لا يحب الأفندية أو المترفين، وكان لا يتعامل معهم، وعندما تعمقت علاقتهما، شتم حسين نعمان «بقا أنا تقولى أفندى يا ...». يقول نعمان إن بينهما مساحة كبيرة جدًا من الأريحية، وكان حسين يفرغ معه كل ضيقه، وكل الشتائم التى يريد أن يوجهها لأشخاص بعينهم، ولا يعرف.
شغلنى كثيرًا كيف كان يستقبل أصدقاءه الأعمال التى سرد فيها وقائع من حياتهم، خاصةً أنه كان يذكرهم بأسمائهم الحقيقية، وجميعهم معروفون فى أوساط الثقافة والمحاماة، ولم يكن سيجيبنى أحد بصراحة سوى نعمان، الذى كان الحديث يتدفق منه كالنهر، يقول: «صحيح أن حسين كان عفويًا فى حياته، وفى الكتابة، إلا أنه كان محترفًا ويعرف كيف يحوّل أى حكاية إلى عمل أدبى، فهو لم يكن يستدعى الدراما أو يخلقها، وإنما يلتقطها من الواقع، وكنا نتقبل برحابة أن ينهل من حياتنا، لأننا نفهم طبيعة الفن، كما نفهم أن الكتابة عنده فعل يومى يرتبط بالحياة اليومية، ونحن جزء من حياته، وأتصور أنه ليس هناك أكثر من أنه تناول قصة أسرة مجدى أديب الذى يعيش الآن فى النمسا، فى

روايته (سيرة التراب والنمل)، فأديب ساهم بشكل كبير فى تحديد مسار حسين، وعندما قرأت الرواية شعرت أن صوت أديب يرن فى أذنى، حتى لزماته قام حسين بتوثيقها».
قد يعتقد البعض أن حسين عبد العليم يبتعد كل البعد عن الواقعية السحرية، لكن المقرّبين منه فقط سيعرفون أنه كان مفتونًا بأدب أمريكا اللاتينية، وأنه كان يرى أن الواقعية السحرية ليست خيالًا أو فانتازيا إنما هى الواقع بحق، ويَذْكُر الدكتور محمد نعمان أن حسين عبد العليم اخترع مصطلحًا لنفسه وهو «فانتازيا البا»، والبا كائن وهمى لونه أبيض، له رأس كبير، وجسد دائرى، يستطيع فِعل أى شىء، إلا اقتراف الشر، وأن حديثهما كان يتمحور حول البا، وأنهما كانا يعيدان ترتيب أفكارهما من خلاله.
توقفتُ قليلًا، أو بالأحرى أوقفتُ الدكتور نعمان، وسألته: «بما أن أسرار حسين عبد العليم كلها فى جعبتك، ما سرُّه الأعظم؟»، أجاب وهو يتنهَّد: «لن تتخيَّلى، فرغم أنه كان زاهدًا ومستغنيًا، حيث لم يتقدم يومًا بعمل له إلى جائزة أدبية، أو طالب بتكريم، إلا أنه فى إحدى جلساتنا باح لى بأنه يحلم بجائزة نوبل، وعندما ذكَّرتُه بهذا الأمر فيما بعد احتدَّ علىَّ، ففهمتُ على الفور أنه حلمٌ محرَّم، مثل حلمِه بأن ينجب ولدًا ويسمّيه موسى، فلم يكن يعلن هذا الأمر حتى لا يتَّهِمَه أحدٌ بالتخلف».
صمت الدكتور نعمان قليلًا، ثم قال: «مريم هى حلمُهُ الوحيد الذى تحقَّق!».



اللعبة الأخيرة

فى عام ٢٠٠٠، وجد نفسه ضمن قائمة الكُتّاب الذين يحرّضون على الرذيلة، ويدمرون الأخلاق، ويهدمون قيم المجتمع

الشعور بأنه أضاع على نفسه فرصًا كثيرة كان مسيطرًا على مريم طيلة أحاديثنا، حتى إنها قالت متعجبة: «لا أعرف لماذا كان يرفض التقديم فى جوائز!»، قلت لها كأننى أنا من تعرفه جيدًا، لا هى: «ربما الخوف من الخسارة، ولا تنسَى أن الخسارة خيارٌ ليس مطروحًا لدى المحامين».

بالعودة إلى الأرشيف، وجدتُ أن حسين عبد العليم، لم يظهر فى الصحافة بصفته المهنية إلا مرتين، الأولى فى العدد الأول من مجلة «المحامون» عام ١٩٨٤، حيث كتب مقالًا بعنوان «هل باع الفلسطينيون أرضهم؟ .. الحقيقية والأسطورة»، والثانية فى جريدة «أخبار الأدب» عدديْ (٥ و١٢ يونيو ١٩٩٤) حيث كتب مقالًا نُشِر على جزءين بعنوان «أدباء أمام المحاكم»، يستعرض فيهما أهم القضايا التى وقف فيها أدباء سواء كانوا متّهمين أو مدّعين أو مدّعى عليهم، قائلًا إن «الأحكام القضائية فى قضايا

> سُحبت «رائحة النعناع» من المكتبات مع «وليمة لأعشاب البحر»، بعد هجوم علماء الأزهر على حيدر حيدر بدعوى الإساءة إلى الإسلام

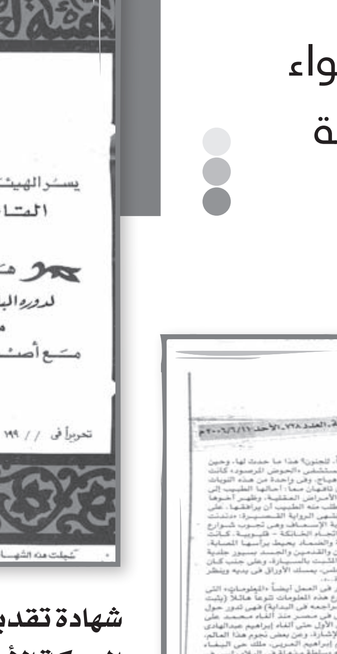
الرأى لا تنفصل إطلاقًا عن الحالة السياسية ودرجة التقدم الحضارى والفكرى للمجتمع، بل الأقرب للقول إنها انعكاس لهذه الحالة ومؤشر عليها».

لم يسْلَم حسين عبد العليم من حملات الهجوم التى يشنّها المتشددون على الأدباء والمفكرين، ففى عام ٢٠٠٠، بعد نشره لروايته الأولى «رائحة النعناع»، وجد نفسه ضمن قائمة الكُتّاب الذين يحرّضون على الرذيلة ويدمرون الأخلاق ويهدمون قيم المجتمع، وهم: الطيب الصالح عن روايته «موسم الهجرة إلى الشمال»، والدكتور حسن حنفى عن كتابه «دعوة للحوار»، وسمير غريب عن روايته «الصقار»، وعبد الناصر هلال عن ديوانه «امرأة يروق لها البحر»، وحيدر حيدر عن روايته «وليمة لأعشاب البحر»، والذى وصفه البيان المنشور فى جريدة الشعب (عدد ١٢ مايو ٢٠٠٠)، ووقّع عليه ستّون من علماء الأزهر، بأنه «الطامة



فى أيامه الأخيرة

بدأ مسيرته من نقطة متقدمة جدًّا فى الخبرة، لم تفسدها أهواء الكتابة من خلال مصادر المعرفية والطرائق الكتابية لأبناء زمنه


الهيئة العامة لقصور الثقافة

شهادة تقدير

يسر الهيئة العامة لقصور الثقافة منح

القاص/ حسين عبد العليم

هذه الشهادة تقديرًا

لدوره البارز فى إثراء الحركة الأدبية فى الفيوم

مؤتمر أدباء شمال الصعيد

مع أصدق التمنيات بدوام التوفيق:

بنى سويف ١٩٩٧

شهادة تقدير عن دوره فى إثراء الحركة الأدبية فى الفيوم


مساحة رأى - المصرى اليوم

فى الأدب المصرى الجديد.. نماذج مختارة (١)

نبيذ جديد.. وأقداح قديمة

فاروق عبدالقادر

مقالة الناقد فاروق عبد القادر عن أعمال حسين عبد العليم - المصرى اليوم ٢٠٠٦


٧ حسين عبد العليم

أسماء مضيئة فى فضاء القصة القصيرة

• أحمد عبد الرازق أبو العلا

الثقافة الجديدة عام ١٩٩٧

الكبرى والداهية الدهياء».

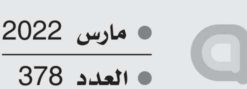
وجاء فى البيان: «سيادة الرئيس.. إن جمهرة علماء الأزهر وهم يلتفّون حولك جنودًا للحق، مخلصين نحو الغايات النبيلة، والأهداف الكبيرة، لتحقيق ما فيه خير البلاد والعباد، يفزعون إلى الله تعالى ثم إليك، لتدارُك ما يمرُّ بمصرنا، وما نزل بها من فتن، من شأنها أن توقد نيرانًا تتبدد بها الجهود وتأتى على الأخضر واليابس (..) لقد دأبت وزارة الثقافة منذ سنوات على إصدار مطبوعات استهدفت أخصّ خصائص الأمة، فى العقيدة وفى الأخلاق، وفى سيرة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وذلك بنشر كتب وروايات ومقالات فى المطبوعات المختلفة، التى تصدر عن وحداتها الثقافية، حتى نالت من المشروع النبيل «القراءة للجميع»، فدسّوا بين إصداراته مطبوعات سيئة...».

وكانت «رائحة النعناع» قد صدرت فى طبعتها الأولى عن سلسلة «أصوات أدبية» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، والتى كان يرأس تحريرها آنذاك الروائى الكبير محمد البساطى، وتمّ سحبها من المكتبات هى ورواية «وليمة لأعشاب البحر»، وأعمال أخرى، بعد هجوم علماء الأزهر.

قرر حسين عبد العليم بعد هذه الأزمة ألّا يطبع مرة أخرى مع مؤسسات النشر الحكومية، وفعل ذلك بهدوء، ودون إثارة ضجة، لكيلا يمنح نفسَه شهرة زائفة، وعندما سألته جريدة صوت شعب الفيوم (عدد ١٥ يوليو ٢٠٠٧) عن سبب هجره للنشر الحكومى، قال إنه عانى كثيرًا حتى تصدر أولى مجموعاته القصصية «مهر الصبا الواقف هناك» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وذلك بمساعدة أصدقائه، مثل يوسف القعيد وإبراهيم أصلان، «فما بالك لو كان ذلك بدون مساعدات»، وأنه عانى أيضًا لتصدر مجموعته القصصية الثالثة «الأمسيات والضحك والولادة» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولولا مساعدة صديقه الشاعر أحمد زرزور، لظل واقفًا فى الطابور، ربما حتى اليوم! يضيف: «ثم كانت روايتى «رائحة النعناع»، والتى تاهت مع أزمة الروايات الثلاث، والمسألة ليست فى المحاباة والتأخير وتخطّى الدور فقط، لكنها تتجاوز ذلك إلى الرقابة، ومطالبتك كمبدع بالحذف أو التغيير، وتأنيب الموظفين الدائم لك على ما تكتب، وبمرور الوقت تبلورت فكرة الناشر الخاص المستنير، الذى لا يتدخل مطلقًا فى أعمالك، سوى فيما يتعلق بمستوى الكتابة».

لكنه فى الآن نفسه لم ينكر أن النشر الحكومى له احترامه وقيمته، وأنه يحوى معنى الاعتراف بك ككاتب، ولولا الإصرار على الثوابت ورفض الاقتراب من تابوهات الجنس والدين والسياسة، ما لجأ الكُتّاب للنشر الخاص.

تعاملت الصحافة المصرية بحذرٍ مع حسين عبد العليم، كما تعاملت مع غيره من كُتّاب الأقاليم والكُتّاب الذين لم ينالوا حظًا من الشهرة، وهو ما يعنى أنه مرَّ علينا الكثير جدًا من الموهوبين والمخلصين دون أن ندركهم، ولو كانت لدينا عدالة حقيقية فى الاهتمام بالكُتّاب لكان حسين عبد العليم قد وصل على الأقل إلى جريدة عربية واحدة، خاصةً أنه لم يكن هناك



فى زمنه وسائط بديلة، مثل مواقع السوشيال ميديا، التى كسرت الحدود بين القاهرة وباقى المحافظات، ومنحت لكل كاتب نافذته الخاصة. فقد أُجريت معه حوارات محدودة، قصيرة وعابرة. كما كُتبت عن بعض أعماله مقالات نقدية، لكن دون تعمُّق فى مشروعه الإبداعى، الذى يتنوع بين القصة والرواية، وبين الكتابة بالعامية والفصحى، فله على سبيل المثال عملان مكتوبان بالعامية المصرية، وهما: رواية «بازل» ورواية «موزاييك».

اللافت بحق أن حسين عبد العليم قبل نشر عمله الأول عام ١٩٩٠، كان معروفًا ككاتب من جيل السبعينيات، فبدايته الحقيقية مع الكتابة كانت أوائل السبعينيات، حيث كتب عددًا لا بأس به من القصص، لكنه لم يدفع بأغلبها إلى النشر، لأسباب تتعلق بمخاوف المحاولات الأولى من جهة، والبيرقراطية فى مؤسسات النشر الحكومية من جهة أخرى، وربما لأسباب أبعد من ذلك تتعلق بحالة الارتباك واليأس والهزيمة التى انتابت هذا الجيل. ففى شهادة له عن الزمن الصعب، نُشرت عام ١٩٨٧ فى إحدى الصحف، مع شهادات لكل من «إبراهيم أصلان ويوسف أبو رية ويوسف القعيد وجار النبى الحلو»، قال:

«كنت وأبناء جيل السبعينيات، نلهث فى محاولة للحاق بالأحداث، وكثيرًا ما كان يعترينى وقتها الإحساس بعبثية الكتابة، فقد كان الواقع المتدنّى يتجاوَز كل ما يمكن قوله أو الكتابة عنه. وبدأت مصر تدفع بأبنائها خارج الوادى للبحث عن الحد الأدنى من المطالب الإنسانية، وجاء الانفتاح ليعصف بالتركيب القيَمى ويُصيبه بالاختلال، مصحوبًا بنوع من الفنون المنحطة (كفوضى الكاسيتات)، وظهرت لغة جديدة وأرقام جديدة وأشياء لم نكن نعرفها أو نسمع عنها تسيّدت وتربَّعت فى أذهان الناس، وطردت قيم الخير والجمال والحب. فى تلك الظروف الصعبة تقاعس بعض الكتّاب، وتخلّى من تخلّى، وانجرف من انجرف فى تيار الدولار، واحتجب البعض فى محاولة أكل العيش بهدوء. غير أن من بقوا واستمروا فى الكتابة هم بالفعل أبطال».

> حُسِب على جيل التسعينيات، لمجرد أن عمله الأول نُشر عام ١٩٩٠، فى حين أنه كان لا ينتمى إلى هذا الجيل سنًّا أو مظهرًا أو إيقاعًا

وبالنظر إلى قصص مجموعته الأولى «مهر الصبا الواقف هناك» سنجد أن قصة (أجازة) كتبها عام ١٩٧٣، وقصة (السبب) عام ١٩٧٤، وقصة (أبو قدح) عام ١٩٧٤، وقصة (ثلاثية الجند) فى مجموعته الثالثة «الأمسيات والضحك والولادة» عام ١٩٧٣، كما كتب قصصًا كثيرة فى سنوات الثمانينيّات، ولكنه رغم ذلك حُسِبَ على جيل التسعينيات، لمجرد أن عمله الأول نشر عام ١٩٩٠، فى حين أنه يبتعد كل البعد عن توجهات هذا الجيل فى الكتابة، حتى إن الصحفي والناقد الراحل هانى درويش وصفه فى مقالة نُشرت موقع «نوافذ» عام ٢٠٠٧، قائلًا:

«بمجرد مقابلتك لحسين عبد العليم فى جلسات محمد هاشم المتصلة ليل نهار، يفاجئك ويصدم توقعاتك، فهو لا ينتمى إلى هذا الجيل سنًّا أو مظهرًا أو إيقاعًا، صامت إلا فيما ندر، تبدو عليه علامات شيبٍ فاجأته، وعندما يتحدث تجد تلك الرقة الموسوسة لمن حضر على عجل، واختار المكان الخطأ، فمتوسط عمره يدور فى فلك الأربعينات، والذى يضعه فى مجايلة أخرى زمنًا وإبداعًا، المشكلة الحقيقية أنه بدأ المسيرة من نقطة متقدمة جدًا فى الخبرة لم تفسدها أهواء الكتابة من خلال المصادر المعرفية والطرائق الكتابية لأبناء زمنه».

ولحسين عبد العليم رأى فى الأجيال التى سبقت جيل التسعينيات، والتى كانت لديها قضايا كبرى، «جيل الستينيات مثلًا عاصر

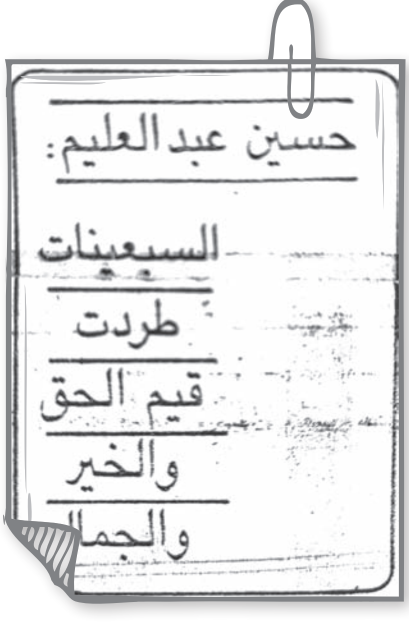


حكاية طه حسين والشعر الجاهلى ووكيل النيابة المستنير

ولو..!

قالها العقاد تعليقا على الحكم بحبسه بعد هجومه على الملك

مقالته عن محاكمة الأدباء فى جريدة أخبار الأدب عام ١٩٩٤



حسين عبد العليم:

السبعينات طردت قيم الحق والخير والجما

كانت الصحافة تتعامل معه على أنه واحد من جيل السبعينيات

الشعب

٥ من نوفمبر ١٩٩٦

الأمسيات.. والضحك.. والولادة

ومضات خاطفة.. مشبعة بالدفء والنعومة والحنان.. صاغها الأديب «حسين عبد العليم» فى مجموعته القصصية «الأمسيات.. والضحك.. والولادة» التى صدرت مؤخرا عن سلسلة «أصوات أدبية». ومضات دقيقة عميقة.. تلقى أضواءها على لحظات بعينها من عمر البشر، وتكشف عن أحاسيس دفينة عاشها أبطالها. صورها الكاتب بصدق.. لنفاجأ أننا نعيش معها لحظاتنا نحن. إنها أمسيات الألم والسعادة والحنين إلى الماضى، أمسيات الحسرة على الأحلام المجهضة والترقب للآمال المنتظرة و... الضياع فى بلاد الغربة.. هى أمسيات ال... التى لم تلد ما ما ينبغى أن تلده حقا.

خبر عن مجموعته القصصية الثالثة فى جريدة الشعب

الإنجازات القومية للزعيم جمال عبد الناصر، فالسدّ العالى تغنّى به الأبنودى فى جوابات حراجى القط، والحلم العربى الكبير سجَّله بالدم والدموع عبد الحليم حافظ وصلاح جاهين وكمال الطويل، أما الإبداعات الأدبية فسرعان ما مرَّت بنكسة ١٩٦٧، وبدأت تحلّل وتبحث عن المخرج وأهمية تحرير الأرض العربية المصرية من الدنس الصهيونى. وأتى جيل السبعينيات ليواجه بهَمِّه العام وقضيته القومية الخاصة الانفتاحَ الاستهلاكى والتردى القيمى والردة الحضارية، وإبرام المعاهدة مع العدو، وكانت هناك نقاط اختلاف واضحة بين الرئيس السادات والمثقفين، وعقب حادث المنصة بدأ عصر جديد يختلط فيه كل شىء، ويصح أن تقول عنه كل شىء من أقصى التأييد إلى أقصى الاختلاف».

أما جيل الثمانينيات فيرى أنه جيل لا يقرأ، ولا يسمع سوى الهابط من الألحان والأغانى، جيل لم ينل حظَّه من التشكيل الثقافى الجذرى اللازم للعملية الإبداعية، جيل فوجىء بهيمنة شديدة على منابر النشر من قبل بعض الأدعياء والشلليين، وعندما جاء هذا الجيل ليكتب عن أزماته، خلط الكتابة بالفنتازيا اللغوية والفكرية والتجريب، واستراح لهذا التنفيس الذى أسماه فتحى رضوان «ديمقراطية الكتاكيت». ويعتقد حسين عبد العليم أن قضية جيل الثمانينيّات الحقيقية هى البحث عن دخل يكفى لسدّ الحاجة الآدمية للحياة، قضية لا تحتاج للكتابة بقدر احتياجها للبحث عن عمل إضافى.

ربما لهذا أخذ حسين عبد العليم خطوةً للوراء فيما يخص نشر أعماله، إلى أن انتمى رغمًا عنه لجيل التسعينيات، ويبدو أن هذا القرار قوبِلَ بارتياح من أبناء جيليْ السبعينيات والثمانينيات، فتم التعامل معه على أساس أنه دخيل على كل جيل، بالتحديد جيل التسعينيات، الذى ابتعد عن القضايا الكبرى وانشغل بكتابة الحياة اليومية، ما ساهم أكثر فى اغتراب حسين عبد العليم، فهو لم يكن يرفض التجديد فى الكتابة، كما لم يقبله تمامًا، فقد كان يتأذَّى ممن يخوضون فى غياهب التجريب بحيث تأتى أعمالهم خاوية، لا رأس لها ولا أقدام.

ورغم ذلك استطاع أن يخلق لنفسه مسارًا خاصًا به، فهو لم يتخلَّ عن القضايا الكبرى، لكنه فى آنٍ كتب بروح التسعينيات، كما بنى جملة قائمة على إحالات وتراكيب جديدة مستمدَّة بالأساس من إيقاع العامية. وقبل هذا كله، لعِبَ فى أعماله على جغرافيا موزَّعة بين «الفيوم» و«القاهرة»، وهى المنطقة البكر التى لم يسبقه أحد إليها، فأغلب الأعمال الأدبية تدور عوالمها إما فى القاهرة أو الإسكندرية أو مدن الصعيد.

ويبقى السؤال: لماذا الفيوم؟

يقول حسين عبد العليم فى حوار له: «الفيوم دائمًا فى حبة القلب. أحفظ شوارعها وحواريها ورائحتها. بها أصدقاء عمرى، ومولد أبنائى. حب الفيوم الذى أتحدَّث عنه ليس كارت بوستال، حب الفيوم هو حب الناس والأماكن والروائح والأصوات والجدران. هو اختزال معنى الوطن فى مدينة صغيرة وهادئة».

حاول حسين عبد العليم بشتى الطرق أن يبرهن على مركزيّة الفيوم فى تجربته، وتجسّدت ذروة محاولاته فى اختياره الأخير أن يُدفن بها، كأنه أراد أن يُعوِّضها عن الأيام التى ابتَعَدها عنها، ليواصل ألعابه من هناك، علَّها تنتهى هذه المرة إلى ما تُحمد عقباه.









سمير الفيل

روائى

صبرى موسى.. سابق عصره

منذ أكثر من ثلاثين عامًا، أخبرنى زميلى الكاتب مصطفى الأسمر أن الروائى صبرى موسى سيحل ضيفًا على مدينته دمياط. أخذنا الرجل فى جولة بمدرسة المعالى الإعدادية، ومدرسة الصنايع الزخرفية ثم ذهبنا إلى سوق الحدادين حيث كان يريد صناعة باب لعشة له فى رأس البر. بعد الجولة جرى حوار بينى وبينه أظنه على درجة كبيرة من الأهمية، ومما قاله فى الحوار الشيق:

. ما أهمية الرحلات التى قمت بها فى بداية حياتك الصحفية؟

. كأديب أولًا، من الضرورى أن أعرف الوطن الذى أعيش فيه. ألا تعرف التاريخ فقط، بل إن تعرف جغرافية هذا الوطن أيضًا، وتضاريسه البشرية والطبيعة.

ساعدتنى الصحافة على إتمام هذا. تصورت أن الصحراء الحقيقية هى التى تبدأ من وراء الإسكندرية إلى السلوم. فعملت رحلة إلى الصحراء الغربية، كتبت عنها مجموعة من المقالات، لكن لم تكن بالقدر الذى يشبعنى ككاتب؛ لأن دهشتى كانت أكبر من القدرة على التعبير. بعد هذا أحببت أن أعوض رحلة الصحراء الغربية، فقمت برحلة أخرى فى الصحراء الشرقية. فى المنطقة الممتدة من وراء السويس إلى صحراء البحر الأحمر وحتى حدودنا مع السودان.

إن هذه الصحراء كانت مجهولة لنا تمامًا، وعندما قمت بهذه الرحلة، كان الطريق إلى الصحراء مغلقًا، ولا تستطيع أن تعبر مطلقًا إلا إذا كنت عاملًا فى المناجم أو مهندسًا فى شركات البترول، أو جيولوجيًا فى المحاجر.. فى مارس سنة ١٩٦٣ انطلقت على أساس أننى سأقضى أسبوعين فقط. وجدتنى أقضى سبعة وعشرين أسبوعًا. فوجئت أن هناك قبائل من البشر تنتمى لمصر بالجنسية والمولد، ولكن الأقرب إليها السودان فى المعيشة وقضاء الحاجات. ووجدت قبائل تعيش منذ عصور الفراعنة، وتمضى حياتها بعادات فرعونية. اكتشفت أشياء عجيبة، ورأيت مناجم الذهب، وهى مناطق سبق اكتشافها وطمرها الزمن.

كانت هذه الرحلة التى ظلت أسرارها تنشر فى مجلة صباح الخير تحت اسم «فى الصحراء» لها ثمرة هامة جدًا، فى الكشف عن كل القضايا المطروحة فى أرض مصر، ومع قيام ثورة متحمسة لتغير الواقع. أثمرت الرحلة – وهى مكتوبة بأسلوب أدبى – اهتمام الدولة بتلك البقعة، وإرسال العديد من البعثات الطبية، والتعليمية. وانتهى الأمر إلى أن أصبحت هذه الأرض الجرداء مدنًا عامرة، أو قرى، وبها مدارس ومستشفيات، وبذلك انتهت العزلة المريرة وانضمت الصحراء فعليًا إلى مصر.

هذه الصحراء التى تمر بها سلاسل الجبال هى التى تتجمع حولها الأمطار التى تهدد الصعيد سنويًا، بما يقال إنه السيول، ولقد طالبت بأنه كما تحكمنا فى مجرى النهر وحولناه وأقمنا له سدًا لندخر الماء، أن نقوم بتحويل مجارى هذه السيول بأن نبنى خزانات مياه قرب الوديان التى توجد فى هذه الصحراء لنزرع ما يقرب من مليون فدان متاحة للزراعة.

سألته: هل هى بذرة رواية «فساد الأمكنة»؟

وجاء رده: «الحس الأسطورى وليد المزيج التاريخى الذى وجدته فى الطبيعة والبشر بهذا المكان. قبائل تعيش فى هذا المكان منذ آلاف السنين، ثقافتها مزيج من العصر الفرعونى والعصر الرومانى والعصر القبطى والعصر الإسلامى. مزيج مكثف يتجسد أمامك فى بشر. طريقة حياتهم اليومية مثل الفراعنة، لكن اللغة مختلفة. هذه القبائل – وحينما أمكن التفكير بشكل علمى فى توطين البدو – أثمرت مزارع خصبة ومناطق لتربية الجمال والعديد من المنافع. بل امتد تأثيرهم أكثر كخبراء وأدلاء لرجال الجيولوجيا والتعدين.

سألته من جديد عن أثر المكان فى البشر؟

وكان رده: هذا المزيج البشرى الجغرافى يوحى بالعديد من الأشياء، ويسمح بالكثير من الخرافات. منها أنهم يعتقدون مثلًا أن آدم هو جدهم المباشر. وأن آدم هذا لم يمُت بل هو موجود فى الجبل، عند منطقة «علبة»، وهو جبل مقفر لكن حوله مزارع خضراء جميلة تفيض بالشلالات. إنهم يعتقدون أن روح الجد موجودة هناك، متمثلة فى صخرة مقدسة.. إلى آخر هذه المعتقدات التى تنتج من تمازج الثقافات واختلاطها مع الزمن.

ألم أقل لكم إن هذا الكاتب العظيم كان سابقًا لعصره.

ثلاث قصائد | بشير رفعت

الغيبوبةُ اخْتراعٌ معاصر

كانوا يقطفون الثمار
ويأكلونها طازجة
هكذا قدَّروا آلامها
بَعْد قطع الأعناق عن الشجرة

صاروا يقطفونها
ويحفظونها باردةً أو مجمَّدة

قاطفو الثمار وآكلوها طازجة
كانوا يموتون ويُدْفَنون دافئين
مثل ثمرةٍ نزلتْ سُلَّمَ الغصن

قاطفو الثمار وحافظوها باردةً أو مجمَّدة
يسافرون فى غيبوبةٍ قبلَ الموت
ثم يموتون
لتُحفَظَ جثامينُهم
فى أدراج ثلاجاتِ الموتى
مثل ثمارٍ باردةٍ أو مجمَّدة

لا تُمْطِرُ مِلْحًا !

كنَّا نتقافَزُ فَرِحين
ونُخْبِرُ أهلينا
أنَّ السماءَ تُمْطِرُ مِلْحًا

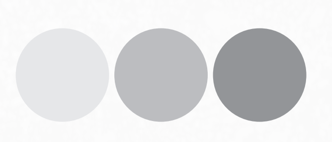
قالوا: ليْسَ مِلحًا
إنَّه الثلج
ولم نكن نُصَدِّقُهمْ

كَبِرْنا،
صِرنا نبحثُ عن المِلْح
فى الرغيف،
دونَ أن نتقافز،
فلا نَجِدُ إلا ثَلْجًا!

يَحْدُثُ دائمًا

يَحْدُثُ دائمًا
أنْ يَقِفَ جدارٌ من الطوبِ اللبِنْ
تتوسطُهُ قضبانُ حديدٍ عمودية
يُطِلُّ منها
على منزلٍ جديد
بينما ساقاه
غائصتانِ فى الخراب

هل يَذودُ عن خرابِه،
أمْ يَنْظُرُ متحسِّرًا
إلى الخطوةِ التى
لمْ يَخْطُها؟!



نصان ● رغدة مصطفى

اختمار

أصحو قبيل الفجر، أشهد تبدل الليل بالنهار.
العالم يُعاد خلقه كل يوم، ندى الفجر يتسرب مع ميلاده، كما تتسرب رائحة الخبز وتملأ البيت عندما يطيب. أشم الندى فأرغب بالعجن. تتسرب إلى يدى شهوة الخلق.
العالم مغمور باللون الوردى، لون الأحلام وهى لازالت طليقة تتجول بحرية فى الفضاء، حيث المعجزات قابلة للتحقق.
أصحو فى هذا التوقيت، لأعجن وأفكر فيك. أغمر يدى فى بياض الدقيق، وأرفعهما فتنفلت حبات الدقيق من بين أصابعى كما تنفلت ملامحك من مخيلتى.
أصب الماء صبًا مع أغنياتك، أخلط الدقيق بالماء، أضم صوتك لصورتك، أجمل مشاهد فيلم الجمال الأمريكى، المراهقان العاشقان يجلسان معا ليشاهدا فيديو مصور لكيس متطاير، مشهدك المفضل حديث المراهق عن الجمال، بكائه لعجزه عن تحمله، وكيف ترى نفسك فيه. حين أعدت مشاهدة الفيلم اكتشفت أننا نتحدث عن ذات المشهد أذكره كمشهد صامت بينما تحفظ الحوار كلمة كلمة. أرغب بضم صوتك لصورتك لتتجسد أمامى حقيقة، كالعجين بين يدى.
أضيف الملح والسكر، الخميرة والزيت مع الخل وأخلطهم بالعجين وألمله. أضرب ضربات خفيفة ليمتزجوا. أدع تفاصيل أيامك تغزونى وتختلط على، ياسمين وأزهار حديقتك الملونة، كوابيس نومك، عجلتك والمشاوير اليومية للمشتل، عصير البطيخ المنعش فى نهارات صيفك الحارة، السبرتاية وآثار فوران القهوة عليها، أسماكك وجبتك المفضلة مع الليمون، عزفك على السمسمية، قصائد شاعرك فؤاد حداد، وغناء السنباطى، الجمال الذى تستعذبه ولا تحتمله.
العجين صار صلصالا بين يدى، أتركه ليختمر على مهل، وأفكر فى حديثك غير المكتمل عن علاقة الكتابة بالفنون، تسألنى كل حين هل حدثتك عن تلك العلاقة، أجيبك بدأت الحديث ولم تنهه. لندعه هكذا معلقا حتى نلتقى وجها لوجه.
ها هو العجين اختمر، جاهزا للتشكل. أصنع بحنينى أقراصا عديدة، أضعها فى الفرن، صباح تدندن فى أذنى «راح تجرب نارى دى.. يا جميل تصعب عليا.. نار تخلى التلج يغلى.. راح تصرخ منها قبلى.. واللى هينجيك عينيا». رائحة الخبز تملأ البيت. أتنفسها وأمتلئ برائحتها.
كم رغيف عليه أن ينضج لينجو كلانا؟

سينما من مقعدين

لم تبالغ الست وهى تصرخ
«اللى شوفته قبل منك.. يحسبوه ازاى عليا».
كيف احتملت مشاهدة كل تلك الأفلام وحيدة،
دون ذراعك تحاوطنى!
ماذا كنت أفعل حين يستبد بى الألم أو الجمال،
غير الهيام وحيدة، ممتلئة كقنبلة على وشك الانفجار،
بيد أنها لا تنفجر.
يكفينى الآن أن أضغط على يديك بكل ألمى
أن أُفرغ غيظى، غضبى قُبلات،
أن تلتصق دموعى بخدك لا تبلل ثيابى،
وضحكتى بأذنك لا يُضيعها الفراغ،
أن أدور معك مهووسة بالجمال
أسقط فتنتشلنى ذراعك.
أحيل مزاجى المتقلب كله إليك
لنرسو على جنسية الفيلم
إيطالى، فرنسى، أمريكى، كرواتى....
دراما، كوميديا، جريمة، تراجيديا....
ملحمى، بسيط، ملهم، معقد....
عوضًا عن قضائى أضعاف وقت المشاهدة
فى المفاضلة بين عدة أفلام فى ضجر.
تلفنا الأفكار والمشاعر المنسابة من الفيلم
تتشابك خيوطها وتذوبنا معا
تتنقل الضحكات أمواج بيننا
أحب هذا التشابك فى تناسخ أو تباين
النظر معك بعين ثانية، الإحساس بنبض آخر
يُعمق إحساسى ويُنضجنى.
تتوقف لعظمة الموسيقى،
لجمال مزج الألوان فى مشهد ما،
لأشعة الشمس المتسربة من شباك زجاجى
على أرضية غرفة، لظلال تصنعها شجرة.
أشير بإصبعى لرقة أقراط ترتديها قاتلة فى فيلم،
للوحة على جدار، طبق خزف على طاولة،
لفرع أخضر يخترق حائط متهالك،
للورود الصغيرة المطبوعة على فستان خفيف،
لياقته الناعمة من الدانتيل.
نتوقف بمهابة للرهافة التى يدهسها
العالم فى مسيره.
أحب لعبة التخمينات والرهانات
على الأحداث القادمة فى كل فيلم.
مكاسبى من الشيكولاتة وفناجين القهوة،
تُرشحنى لافتتاح كافيه صغير
أصحابه ورواده أنت وأنا.

العودة إلى البيت

تيسير النجار

«حين نعود إلى البيت سنفعل...».
«الإنسان لا يستريح سوى فى بيته».
«لا بأس أن نشقى فى العمل فهو ليس بيتنا»، أشياء كثيرة تقال عن البيت، أشياء لم أجربها.
أردد أن ذاكرتى ضعيفة، لكننى أكذب، أنا لا أنسى أى شىء قط، كل ما يشعرنى بحزن أو فرح حين التقيته وحين يمر بذاكرتى تنتابنى ذات المشاعر، ولمن أشعرنى بالفرح أظل أتجاوز سيئاته حتى تتخطى الفرح، فيذهب داخلى إلى الجهة الأخرى.
كلما نظرت إلى والدى، أرى شريطًا طويلًا لحياتى، لم يمثلا يومًا لى أى حماية أو مصدرًا للحب، لكن علينا العيش معًا، ويجب على مراعاتهما لأنهما عجوزان، وليس لهما أحد، لأن الله فى عليائه فرض علينا ذلك، كما أننى لا أملك بيتًا خاصًا بى.
البيت: هو المكان الذى أقضى فيه الوقت بعد ساعات العمل، وأيام الأجازات.
البيت: حين يصيبنى المرض أرقد فى سريرى، لكن يجب أن يتوافر لدى المال اللازم إن احتجت الذهاب إلى الطبيب.
البيت: هو الجدران التى لم أختر ألوانها.
البيت: المكان الذى لا يحق لى أن أصرخ فيه فى الهاتف مثلًا، لأن والدى العجوزين سيسألان عما يحدث، وحين أشرح لهما لن يدركان، ثم إن الصوت العالى يزعج أبى مريض ضغط الدم المرتفع.
نجلس ثلاثتنا أمام التليفزيون، ولا يسمح لى بمشاهدة الأفلام الكوميدية، أبى يفضل البرامج الرياضية والدراما القديمة تلك التى يعانى فيها البطل ثم ينتصر – أين انتصارى يا الله؟ – بينما أمى تريد أن تتابع البرامج الإخبارية والاجتماعية، ولأنها نصف صماء حين أدخل غرفتى يصلنى صوت التليفزيون، لكنها تحكى لى ما شاهدته فهى لا تخرج من المنزل، وليس لديها حكايات، حفظتُ قصص طفولتها وشبابها، يجب أن أسمع بانتباه حتى لا أجرح مشاعرها.
«لا يجب أن أزور الناس كثيرًا»، يقول أبى، وحين يزورنى أحد، يظل ينادينى حتى ألبى طلباته السخيفة، يستأذن الضيف معتذرًا وهو لا يعرف أنها طبيعة حياتى، وليست حيلة لإحراجه.
تزوجت منذ سنوات، بعد إلحاح من رغباتى نحو الحرية، كان مطلقًا، قلت لا يهم إنه النصيب، لديه بيت، فرحت بشدة وكنت أحلم بذوقى فى الألوان وكل التفاصيل التى سأجعلها فى بيته/ بيتى.
فى الخطبة جلسنا معًا، وأخبرنى أننى جميلة وهو يحبنى كثيرًا– بالرغم من أن علاقتنا صالونات- كنت أريد أن أصدّقه، بداخلى احتياج هائل لسماع تلك الكلمات وتصديقها.
كنا نخرج معًا، يجمّل كل الأماكن بحضوره وحبه لى، كأن عينى خلقتا فجأة بعد وجوده فى حياتى، لكن لأن البهجة لا تكمل، من بين ما قاله إن مصاريف الطلاق والنفقة والمؤخر، التهمت مدخراته، وعلى إن كنت أحبه بالمثل أن أوافق أن أعيش فى بيت زواجه كما هو، وكرمًا منه سيغير غرفة النوم لأنها الأكثر خصوصية وهو يقدّر غيرة النساء.
تزوجت فى بيت لا يشبهنى، ومن رجل لا يشبهنى، وهذا ما عرفته خلال أشهر. تهدمت كل الأحلام فوق قلبى، الكلمات التى أردت قولها لم يسمعها، اللحظات التى تمنيت عيشها لم أعشها، كنت خادمة بلا أجر لرجل أنانى، طلبت الطلاق وعدت إلى العجوزين.
وإضافة إلى التعريفات، البيت: هو السجن المقنّن.

فاطمة وهيدى

تى تى المصرية

قصة حياة

توحيدة عبد الرحمن

أول طبيبة مصرية

الفصل الأول

حلم على متن السفينة

لمعَتْ عيناه بفرحةٍ يكسوها الخوف، وقبل أن تنهمرَ الدموعُ من عينيه ربتَ على كتفها، ووضعَ قُبلة على جبينها المتشح بنقابٍ أبيض كقلبها الصغير، وقالَ بصوتٍ مُتهدج، محاولا لملمة شتاته كى يبدو صامدًا أمامها:

- توحيدة .. اخلعى البرقع واليشمك الآن قبلَ ابحار السفينة، فالناس هناك لا يعرفون شيئا عن هذا النقاب، الذى تغطى به بناتنا وجوهن.

يجب أن تنخرطى يابنيتى فى هذا المجتمع الجديد، دون حرج أو مظهر يجعلك تبدين غريبة بينهم.

ألقت توحيدة نفسها على صدر أبيها، وهى تخفى دموعَها التى تخشى أن يراها، فيزداد خوفه عليها.

قالت له بصوتٍ يبدو متماسكًا، فى محاولة منها للتشويشِ على صوت دقات قلبها المتسارعة:

- سأكتب لكم كثيرًا، كُل لحظة .. عن كُل شىء .. اطمئن يا أبى لن أخذلك أبدًا.

مرت اللحظات سريعة، لتجد «توحيدة» نفسها وحيدة، على ظهر الباخرة الرابضة على رصيف ميناء بورسعيد.

وكلما انطلقت الصافرة، إيذانا باقتراب موعد تحرك الباخرة نحو عاصمة الضباب «لندن»، سرت رجفة وقشعريرة فى بدن الفتاة التى لم تكمل الـ ١٧ عاما .

رغم حرارة الجو وارتفاع الرطوبة فى هذا اليوم الصيفى من عام ١٩٢٣، إلا أن أسنانها كانت تصطك والبرودة تسرى باطرافها.

بدأت السفينة تتحرك ببطء، وظلت هى تلوح لوالدها ، وهى تحاول الحفاظ على ابتسامة مرسومة على وجهها، وكلما ابتعدت السفينة ازدادت دموعها انهمارًا وتلاشت ابتسامتها. كيف لا ؟! ..

وهى تعرف أن مدة غيابها عن بلدها وعن أسرتها الحبيبة ستكون عشر سنوات متصلة، وإن رسائلها التى وعدت أبيها منذ دقائق أن تكتبها باستمرار، لن تصل إلى مصر قبل خمسة عشر يوما، فالوسيلة الوحيدة المتاحة لنقل الرسائل هى السفن.

تذكرت توحيدة أن الأمر لم يستغرق طويلا، فقد مرت الشهور بسرعة لم تدركها، منذ اللحظة التى استدعت فيها مس «كارتر» الأب إلى مدرسة السنية الثانوية، والتى تدرس فيها ابنته المتفوقة «توحيدة».

عند وصول الأب إلى مكتب المديرة، أرسلت مس «كارتر» فى طلب «توحيدة» من فصلها.

جاءت «توحيدة» إلى مكتب مس «كارتر»، ولم يدر بخلدها السبب الذى استدعى هذه السيدة البريطانية الجادة أن تطلبها أثناء حصة اللغة الانجليزية، هذه اللغة التى تعشقها وتعتبرها بوابة مرورها إلى عوالم مختلفة.

ما أن دلفت «توحيدة» إلى غرفة مس «كارتر»، حتى قامت واتجهت صوبها، ووضعت يدها على كتفها، وهى تبتسم ابتسامتها المعهودة كلما رأت هذه الفتاة المتفوقة المهذبة الدؤوبة، ونظرت إلى الأب الجالس أمامها وقالت:

- سيدى .. لقد تم اختيار ابنتك، ضمن خمسة فتيات متفوقات علميا وخلقيا ومتميزات فى اللغة الانجليزية، بعد اجتيازهن مسابقة للسفر إلى بريطانيا..

لم تكمل مس «كارتر» جملتها

احمرت وجنتى توحيدة وبرقت عينيها وهى تبتسم ابتسامة المنتصر، بينما ردد أبوها بتعجب:
- فازت .. بريطانيا!!
هزت مس «كارتر» رأسها بالإيجاب قائلة:
- نعم، كلنا هنا فى المدرسة كنا نتوقع وجود «توحيدة» ضمن الفائزات فى المسابقة، منذ أرسلت وزارة المعارف نشرتها عن قرار جلالة ملك مصر والسودان «فؤاد الأول» بابتعاث ست فتيات مصريات، من المتفوقات علميا إلى بريطانيا العظمى، لدراسة الطب هناك، حتى تصبحن نواة للطبيبات المصريات، وذلك تحت رعاية المملكة المصرية والبريطانية.
ولك أن تفتخر يا سيدى، فالاختيار هنا كان أساسه التفوق، ولم يكن له علاقة باللون أو الدين أو الحسب والنسب أو العلاقات الاجتماعية والوساطة.
فالأساس هنا هو العدالة والشفافية.
لذا، كان النجاح حليف توحيدة، التى عهدناها متميزة.
ألم تكن تتوقع أن تكون ابنتك ضمن بعثة «كتشنر» ؟!
ابتسم الأب والزهو يكسو ملامحه، وهو الذى كان يقول دائما إن البنت مثل الولد، على عكس الفكر السائد حينئذ فى المجتمعات الشرقية والذين يرون إن الولد أفضل من البنت، لأنه عزوة وفخر للأباء.
لكن الرجل الذى وهبه الله جمال الخط وحب المصحف، الأمر الذى جعله بالإضافة إلى عمله كموظف فى الهيئة العامة المصرية للمساحة ، يقوم بنسخ المصحف أكثر من ثمانية عشر مرة بخط يده، ويُنشئ مطبعة لطباعة المصحف الشريف، لنشر ملايين النسخ، هو نفسه الأب الذى رأى فى ابنته الشغف بالبحث عن كل غريب، فكان يوفر لها الصحف اليومية والمجلات الدورية والكتب.
وكان يلاحظ أنها لا تكتفى بهذا، بل تزيد رغبتها فى النهل من المعرفة، والبحث عن المزيد دائما، فكانت تستعير من مكتبة مدرستها الكتب المحلية والعالمية، التراثية والمعاصرة، العلوم والآداب، الشعر والنثر.
نظرت «توحيدة» لأبيها وقد ملئتها ابتسامته فخرًا، فلقد ورثت منه حب التميز والتقدم فى كل المجالات، وخاصة الدراسة، وكان يمنحها الثقة بنفسها وبقدراتها التى وهبها لها الله.
وكان دائما يردد على مسامعها جملة «إن الانسان الذكى هو ذلك القادر على البحث بداخله، والعثور على أهم ما به الله، والعمل على ثقل هذه المنحة وإبرازها».
هذا ما فعلته «توحيدة»، فحبها للقراءة جعلها تبحث وتطلع، وجعلها تسعى دائما لطرق أبواب جديدة فى سبل المعرفة.
كانت «توحيدة» تعرف وهى تمر بامتحانات المسابقة، أنها ستكون إحدى الفائزات، ليس غرورًا بلا مسببات، ولكنها كانت مؤمنة بأن من جد وجد، وأنها كانت تزرع دائما أشياء فى شخصيتها وتنمى قدراتها وتسعى لتكون مختلفة، وعودت نفسها على التفوق والتميز، وعدم القبول بأى مكانة سوى المركز الأول دائما، فكانت لا تحب أن تخوض غمار أى تجربة دون أن تكون قد هيئت نفسها تماما لهذا المعركة، بالفعل كانت تعتبر كل تحدى مهما كان بسيطا ماهو إلا معركة يجب أن تحشد لها نقاط قوتها حتى تحقق انتصارا يليق بطموحها ورغبتها فى أن تكون إنسانة متميزة.
ولكن لحظة معرفة أنها بالفعل ضمن الأسماء الفائزة والمرشحة للبعثة، منحتها شعورًا غريب لم تستعد له ولم تحلم به.
كان هذا الشعور الغريب هو خليط من المشاعر، الثقة والرهبة، الفرح والخوف، تراءت أمامها فى لحظات صور كثيرة، مرت عليها أثناء مطالعتها للكتب التى تدور أحداثها فى مدينة الضباب «لندن» والمملكة العظمى «بريطانيا»، تلك التى قرأت عنها الكثير واستمتعت بروايات أدباءها وحلقت مع قصائد شعراءها.
ها هى ستذهب دون أهلها، وتبقى هناك لمدة عشرة سنوات متصلة بلا انقطاع.
بقيت مس «كارتر» تنظر لهما، وهما غارقان فى لحظات من الفرح المختلط ببعض الشرود، فقطع جرس المدرسة لحظات صمتهم، معلنا انتهاء الجزء الأول من اليوم الدراسى، وبدء فترة الراحة لتناول الطعام.
استغلت مس «كارتر» هذه الفرصة، وتحركت صوب مكتبها، باحثة عن نظارتها، فى إشارة غير مباشرة لاستعدادها للخروج من المكتب، فى جولة بالمدرسة للاطمئنان على سير الأمور ومتابعة حركة الطالبات أثناء سيرهم فى اتجاه صالة الطعام.
مد الأب يده مصافحا مس «كارتر»، التى قالت له :
- أرجو أن يصلنى قراركم بالموافقة على سفر «توحيدة» خلال يومين، حتى يتسنى لنا إرسال مذكرتنا بموافقة أولياء الأمور إلى الوزارة.
قال الأب بصوتٍ يحمل بين طياته عدة تأويل:
- بالتأكيد سيدتى..
وربت على كتف ابنته الواقفة أمامه، وأشار لها بعينيه، ففهمت أنه يهم بالمغادرة.
قبلت توحيدة يد أبيها، واستأذنت مس «كارتر» للحاق بزميلاتها.
تذكرت «توحيدة» هذا الموقف، وكأنه حدث بالأمس، وهاهى الآن تجلس فوق أحد الكراسى على سطح سفينة، تشق عباب البحر، متجهة إلى بريطانيا العظمى، وقلبها الصغير لا يمكنه تحمل فراق أهلها الذين تعتبرهم كل ماتملك، وعقلها المتسع المستنير يهمس لها:
- هذا الفراق هدفه شريف ونبيل، وأنتِ الآن فى مهمة كبيرة، يجب أن تكونى على قدرها، ويجب عليكِ تحمل المسئولية التى يعرف جميع من حولكِ أنكِ لو لم تكونى أهل لها لما وافقوا على إرسالكِ إلى هناك حيث تلك البلاد البعيدة التى لا تعرفين عنها شىء سوى ما قرأتيه فى الكتب، فلا تخذلى والدك، الذى اختلطت دموعه بفرحته الغامرة، وهو يُقبل يدكِ بحنان ورقة متناهية، ويقول:
- ربنا ينصرنى بكِ يا توحيدة.

المُرِيبُ

فكرى داود

لثلاث ساعات تقريبًا، تأتى جلسته اليومية، تبدأ غالبًا من الرابعة عصرًا، أدركه فى أولها أو فى منتصفها، فرض حالته على فضولى المشغول، بظواهر مقهانا المعروف، بركننا الذى يقصده معظم الزملاء.

يحتل مقعدًا محددًا، لا يتزحزح عنه إلا نادرًا، مثبتا ساقه اليسرى على الرصيف، تحت ساقه اليمنى، التى تهتز عصبيًا بشكل منتظم، كأنها صدى للحن موزون يسكنه، يروح سن حذائه المعلق ويجىء، مدببا طويلا بلونه الأسود المنطفئ، كبندول ساعة عتيقة.

تروغ عيناه هنا وهناك، كأنهما معلقتان بحبل مطاط، يعيدهما إلى حدقتيه كلما ابتعدا، لا يكاد فمه ينفتح، إلا للرشف من فناجين القهوة والشاى، التى يأتى بها النادل متسللا، أو ليلضم سيجارة بين شفتيه، قبل إشعالها بولاعته، بعد عدة (تكات) متتابعة، رغم اشتعالها مع كل تكة.

فإذا سبقتُه فى القدوم، أخذنى تأمل مشيته السريعة المنتظمة، واضعا كفيه فى جيبى جاكته الجينز الأزرق، الذى يلامس بالكاد حزام البنطلون، ودون أى تردد، يسرع محتلا مقعده المحدد، وإلا يأخذه التلكؤ قليلا، منتقيا أقرب مقعد خال، انتظارًا لانصراف المحتل غير العليم.

دفعنى استحوازه على أفكارى - غائبًا أو حاضرًا -، إلى تسجيل كل ما يند عنه، متحفزا – ومحفزا جلسائى - لكتابة حالته، متسائلًا:

أليس بالمقهى رشيد واحد يستحق ثقته؟ ألا يرغب لسانه فى الحوار مع أى قرين؟ أم أن جعبته تخلو من أية حكاية تستحق الحكى؟

ما كل هذه الريبة التى تتملكه، وباتت تتملكنى؟

احتل جانبًا من اهتمام الزملاء، لكنهم اكتفوا بتأمله صامتين.

جدَّتْ عليه أخيرًا أمورٌ لم أعهدها؛ كأن يُخرج ورقة عريضة من جيب الجاكت الأيسر العلوى، الورقة مطبوقة بشكل هندسى، جعلها تصبح فى حجم الكف، فتبقى حدود الطى واضحة، إذا ما فكر فى فردها أمامه، ثم يُخرج قلمًا رصاصًا رديئًا (بتكاية)، له سن رفيع كثيرًا ما يُقصف أو ينفلت، وهو يسجّل ملحوظة بأحد مستطيلات الورقة، أو ربما يرسم شكلًا ما.

حاول حدسى التخمين أو الاقتراب المتجسس، إلا أن حرصه كان قويًا، على سرية مهمته – إن كانت هناك مهمة –، فإذا فرغ من ملحوظته، مسح بباطنِ كفه، تجاعيد شعره الطويل الفاحم، وبدأ دورةً تالية، من تعاطى (المشاريب) والسجائر.

كم (لعب الفأر فى عبى)، عندما أفاجئه بنظرة خاطفة، فأخاله يسارع بسحب نظرة مختلسة، تفقدتنى مليًا دون أن أدرى، لكنْ قسماته قديمة السُّمرة ثابتة التشكُّل، ترد تخيلى إلى مكمنه، كأن شيئا لم يكن.

مع تكرار استعماله للورقة، وقلم الرصاص الردىء، قلت فى نفسى:

لا بد أن سره يكمن فى هاتين الوسيلتين، ولكن هيهات هيهات أن يكشفه مخلوق، خصوصا وهو كلما أعادهما إلى جيبه، سارع بسحب سوستة الجيب، متحسسًا وضعهما من الخارج، كأم تتحسس جنينها النائم بداخلها فى سكينة.

بالأمس القريب هالنى إرهاق ملامحه؛ أنزل دون مقدمات نظارته عن عينيه، واضعا إياها على المنضدة، وكمن نسى مكانها تحسس الفراغات أمامه، فلامس فنجان القهوة الفانى منذ لحظات، وتسربت بقاياه مفترشة

مساحة من المنضدة.
كانت النظارة ظاهرة لى تماما، كدت أندفع نحوه واضعا إياها فى كفه، لكن أصابعه عادت لتطيش، فأسقطتها قرب قدمه المرتكزة على الرصيف، أسرع بالهبوط كغطاس يبدأ شوطًا حاسمًا، راحت كفاه تتحسسان ما حول القدمين والمنضدة، حتى عثر عليها، بدت يداه ترتجفان كغابة يابسة معلقة، لحظات وقفزت إحدى عدستى النظارة، دل صوت ارتطامها المتقطع بالأرض أنها بلاستيكية الصنع، فعاود الغطس ثانية ليقبض عليها، حاول حشرها فى دائرة الشامبر، إلا أنها ظلت تنفلت وتنفلت، حتى فاجأته الدائرة بالاتساع، عدت لأقول فى نفسى باسمًا: لابد أن مسمارها الصغير قد انفلت، ولا أحد يعلم أين يستقر الآن؟
الغريب أن الرجل، الذى بات شبه مكفوف، بدا للخلق كأنه هواء أو هراء، فما من أحد حاول البحث معه، أو حتى عرض المساعدة، لينهى جولة يومه الصعب، بارتداء نظارته بعدسة وحيدة، وينصرف وهو يعرج كمن أُصيبت إحدى ساقية.
فى الغد سبقته إلى المقهى، مصطحبًا شيئًا من الطعام، تحسبا لبوادر الجوع التى تنتابنى، ولَشَدَّ ما أبهجنى – لا أعرف لماذا؟ – عندما لمحت نظارته متربعة فوق عينيه سليمة معافة.
احتل مكانه آليًا، رمى نظرة نحو موقعى، بدا كأنه فوجئ بتواجدى قبل قدومه.
بعد أول فنجان وسيجارتين، تسللتْ أنامله لتسحب الورقة والقلم، وراح يسجل أو يرسم لمدة ليست بالقليلة، كان الشعور بالجوع قد هاجمنى بالفعل، انشغلت جبرًا بتناول ما جلبته من طعام.
مع أول نظرة تالية، رأيته يعيد الورقة والقلم إلى جيبهما، مطبطبًا عليهما من الخارج، ويبدو أن انفعالا ما جرى بداخله، فخلع ساعته عن معصمه الأيسر، وسرعان ما احتالت إلى قطع، يتقافز بعضها فوق الرصيف، أو فوق المنضدة وبعضها باق بكفه اليمنى، فعاد ليغطس كالأمس، منتشلا – بعد جهد جهيد - ما همدت حركته من القطع، ثم مسح عرقه بكم الجاكت، واعتدل محاولا إعادة تركيب الأجزاء دون جدوى، فكومها فى منديل ورقى مهترئ، داسًا إياه فى جيبه العلوى الأيمن، ثم استعاد سمت جلسته المعتاد.
كانت ملحوظاتى حوله، قد احتالت تقريبا إلى موضوع مكتوب، انتويت قراءته على زملاء جلستنا، التى بت أسبقهم إليها، لأنفرد بمتابعة صاحبى ولو قليلا.
عند اقترابى الأخير من المقهى، راحت عيناى آليا إلى مكانه، لكنه كان محتلا من غيره، عادتا لتدورا هنا وهناك، كانت كل المقاعد مشغولة إلا مقعدًا وحيدًا بركننا، على حافة منضدتنا أنا والزملاء، توجهت آليا نحو المقعد الخالى، فإذا بالرجل غاطسًا، يبحث عن شىء ما، حول المقعد المواجه لمقعدى، وتحت منضدتنا الأثيرة، التى تفاجأت بورقته مفرودة فوقها.
تملكنى الهدوء تماما، وأنا أمعن التأمل فى مربعاتها؛ كانت الورقة معنونة بكلمة: (المريب)، وتحت العنوان توجد (بورتريهات) عديدة، لشخص واحد فى أوضاع عديدة: وهو يختلس النظر إلى شخص ما، وهو يشرب الشاى، وهو يهرش مقدمة رأسه التى باتت جرداء، وهو يحادث الزملاء، وهو يضحك فاغرا فاهه كالبالوعة، وهو يأكل مكورًا أحد شدقيه، وهو يلامس أنفه، وهو يدون ملحوظاته فى ورقة معه، وهو ...
لحظات وصعدت كفا الرجل أولا، ممسكة بأجزاء قلمه الرصاص ذى الأسنان، الذى يبدو أنه تفكك، وهو يضع آخر رتوش الرسوم، وبعد صعود الكفين، بدأ صعود بقية الجسد برأسه، الذى اتسعت عيناه عن آخرهما، وهما تواجهان عينى المدهوشتين، وأنا أشير إلى رسومه سائلا:
أهذا أنا؟
فأومأ برأسه مجيبا:
نعم أنت!

قصيدتان | إسلام معتوق



جميل ويكأنك زَعَق لك نبى
تحبك قلوب البشر والحجر
إذا مَر طيفك بإنسان حزين
يحس ابتسامة الحياة والقدر
واذا مَس حرفك ودان التخين
يلين كالنسايم فى ضى القمر

جميل فى جمال الطيور والبحور
والصلاة فى السحور
وانشراح الصدور
والعبور للآمال
جميل فى جمال الندور اللى جايّة تغيظ المُحال
جميل فى جمال السما حين تدور فوق رؤوس الجبال
جميل زى سد الديون فى ميعادها ولقمة حلال

جميل آه جميل
مافيش ليك بديل
وسامتك علامتك فى وسط الآلاف

بنظرة يتيمة بتشفى العليل
ونظرة تبيّن هواك التقيل
ونظرة تطمن ضعيف قلبه خاف

وروحك يا روحى براح فى براح
بضحكة ترُد الغريب اللى راح
وضحكة تصحّى الأمل فى الصباح
وضحكة لأعمى إذا سمعها شاف

برىء والبراءة بتديك مَنابها
بتسرى ما بين الحياة وارتكابها
حنيّن برغم القساوة وصحابها
كأن الحياة تحت ضِلك شجر

هاسيبهم يقولوا ببالغ فى وصفك
وهما غلابة مافيش قلب عارفك
دا لو جابوا توب المعاجم تقيسه
هايطلع بليد حيث لا حرف ناصفك

جميل آه جميل بس حُبك خطر
جميل آه جميل بس حُبك خطر

البنكنوت

البنكنوت فاز النهاردة يا ضميرع الإنسانية
والناس جميعًا حوّلوا روحهم ورق وآلات ومواتير أجنبية
الكَفّ بقا للفخ بس مش للسلام!
وسلام على دنيا السلام والحب
والضحكة العادية

الشحاتين اتربعوا فوق العروش
والبورصة ماشية فى اتجاه العلمانية

اشرب يا صاحبى كاسين فى صحةْ منطقك
أو منطقى، أو أى حاجة لسّه ماشية بمنطقية

البرمجة سَجَنت عيون الكل فى شاشات الهواتف واللابات
واتبرمج الإنسان، وسافر فى هوى اللذات
فات انصياعه لربنا .. هام لانصياع الذات
ضاعت هويته منّه/تاه
بين أيقونات الدم والفكرة السادية

واللى معاه روحه النهاردة زى ما هىْ
لسَّه عيونه للأمل لامعة
لسَّه عيونه فى السجود دامعة

لسَّاه بيحرس روحه خايف تنطفى م القسوة
أو صوت الدولار
أو من غباوة شخص بيدوس ع الزُرار
أو أى حاجة بتيجى من خلف الستار

بيخاف ساعات..
من خلق سقطوا فى امتحان الإنسانية
شايفين أكيد «البنكنوت هوَّ القضية»

حلم الفتى المنغولى

مصطفى فهمى

فى بلدنا، الناس بالناس
وهشام بالله
علشان «بالله»
كان مين فى بلدنا مايتمناش يبقاه
أو مين فى بلدنا مادنسهاش إلاه
ولأنه ماكانش ظلوم وجهول
ومفيش قلب بيفضل أخضر
ولا عقل بيفضل نور علطول
ربنا حاش عنه ضلام العقل
ونور القلب إداه
كل اللى مفكر انه عبيط
بيصالحوا ضميرهم بالفكرة
علشان كان «إنسان» بالفطرة،
بيحب الناس مش طالب جاه
ماكانش بيفهم فى الاحساس
لا يعرف امتى بيبقى تعيس

ولا يعرف امتى بيبقى سعيد
لكن كان يعرف يعمل زى الناس مابيعملوا
ناس!
فى المعزه بيعمل نفسه حزين
بس بيشرب قهوة زيادة
وبيعمل خاشع فى الجامع
علشان يتقال شيخ سجاده
انما ربه بيقبل منه،

كان صاحب خلق الله وان غاب
بيغيب علشان نسأل عنه
مش علشان تاه!
بس النوبه غاب اكمنه
كان كل عيال الكون بيحبوا اللعب معاه
والموت عيل بيحب اللعب مع العجزة
ومع العواجيز
فبيخطف منّهم العكاكيز

وهشام فى حياته ماكان عاجز
ولا ضهره انحنى منه وميّل
لكن كان أطيب من انه يكسف عيل!
علشان عيل

دلوقت هشام عامل ميت
وهييجى اليوم والكل هيعمل زى هشام
وهنندم ان العمر مافاتش علينا سلام
زى هشام
وهنعرف ان الجنة
عشان العُبط اللى بيشبهوا لهشام
وهشام كان جاى ينبهنا
ماهياش للعُبط اللى شبهنا!

سجائر كوتاريللى

أسامة لبيب

عرفت شبارة كهلًا،
لم نكن نراه إلا فى رمضان، يطوف الحارة ليسحر الناس، يقرع بعصاه الأبواب، يعرف كل دار بأبنائها، يحفظ الأسماء رغم أن الأولاد فى حارتنا يربون على المائة أو يزيدون لكنه لم يخطئ مرة فى اسم أى منهم، وأخر الشهر يتلقى العطايا من كل بيت ربما تكفيه خزين العام ليدخل بياته الشتوى ولا يخرج إلا فى نفس الموعد.

بعد الإفطار يختار أعلى مصطبة فى الحارة ويتربع عليها، ثم يخرج من جيب جلبابه الأزرق علبة صفيح يحتفظ فيها ببقايا سجائر متعددة الأصناف بحسب ما يجود عليه الناس لكن العلبة ذات اللون الأصفر الذابل يمكن أن تلحظ عليها عبارة كوتاريللى وأطلال من رسوم كانت تزينها من المنتصف كالاهرام وأبى الهول. ينفث دخان السيجارة على مهل بينما يختلس النظرات إلى علبته العتيدة، ينتظر أى مار ليستوقفه ويعرض عليه الجلوس، ثم يشير إلى العلبة، ومن دون مقدمات يبدأ فى حكاية القصة التى يعرفها أهل الحارة من كثرة ما استوقفهم وكثرة ما سمعوها منه.

البداية من دوار العمدة وفى زاوية من السور، اعتاد ابن العمدة وأصحابه، قضاء ليالى السمر فى الخلاء، يلعبون السيجة والدومينو وبينما يدخن الجميع الجوزة التى يعدها شبارة بعناية، كان ابن العمدة وحده من يختال بإخراج السجائر من العلبة الأنيقة الزاهية الألوان المطبوع عليها باللون الأحمر COUTARELLI FRERES ويحتفظ فى غرفته بتصاوير النساء الحسناوات اللاتى يظهرن وهن يدخن هذا الصنف من السجائر، وقرر ابن العمدة هذه الليلة أن يطلق مغامرة بين أصحابه برهان كبير تتمخض عنه جائزة لمن يفوز بها، علبة سجائر كوتاريللى موضوعة على شاهد قبر العمدة الكبير يغطيها حجر والمطلوب أن يجلبها شخص فى التو، والجائزة خمسة جنيهات حمراء أخرجها ابن العمدة ووضعها على الطاولة لمن يفوز شرط أن يخرج ما فى جيبه من نقود قبل الشروع فى البدء فإن أخفق ضاعت أمواله وخسر الرهان وأصبح المبلغ كله من حق المغامر التالى الذى يفوز.

استنفرت المغامرة الحضور رغم أنها لا تخلو من مجازفة، فالطريق إلى المقابر بعيدة والظلام مطبق لا ترى فيه أصابعك، ومقبرة العمدة الكبير تنام فى حضن المقابر وليس على أطرافها، لكن الأول نهض من بينهم معلنًا التحدى وأخرج حافظة نقوده ووضعها على الطاولة واستل من بينهم، غاب دقائق ورجع مطاطئ الرأس انتصر الظلام والخوف عليه، قوبل بالشماتة من الرفاق لكن ذلك لم يمنع الثانى من المبادرة، فأضاف نقوده إلى الطاولة وقال سأحضرها لكم حالًا لكن مصيره لم يختلف عن الأول

وكان مصير الثالث مثلهما وكذلك الرابع والخامس والسادس والسابع، وفى كل مرة كانت الطاولة تمتلئ بحوافظ النقود والجائزة ترتفع حتى فرغ المغامرون، عندها وقف ابن العمدة ليعلن أن الجميع خسر وأن الجعل الموجود على الطاولة سيكون من نصيبه إلا أن صوتًا من بعيد، على استحياء، استوقفه.

كان هو، شبارة؛ طلب أن يمنحوه هذه الفرصة، نهض ينفض فحم الراكية من جلبابه، ورغم السخرية التى قابلها ،إلا أنه انتزع منهم الموافقة فلن يكلفهم الأمر إلا مزيدًا من الوقت والنتيجة محسومة سلفًا لصالح ابن العمدة. هنا بلع الخوف بداخله، توعده لو أطل برأسه، ورفع جلبابه بين أسنانه وراح ينهب الطريق عدوًا كالحمار الحصاوى الذى يعتنيه، حدس المعالم فى الظلام حتى وصل إلى المقابر. وقف يلتقط أنفاسه وعندما كاد الخوف يطل برأسه نهره بوثبتين الى الأمام جعلته فى القلب من عالم الموتى، ليس هناك ما يخسره، ولم يعد هنا ما يشفق منه، تحسس بيديه المقابر واحدة تلو الأخرى، ضل عن مقبرة العمدة الكبير، لن يصدقه أحد أنه وصل إلى هنا ثم ضل عن المقبرة التى يعرفها الجميع لتفردها فى الأبهة، دار حول نفسه دورتين فى الفراغ ومر سريعًا على أكثر من شاهد يتحسس حجرًا فوق أى منها، وقف وتسمرت أقدامه ولم يعد بوسعه أن يتحرك كثيرًا، سمح لليأس والخوف، رغمًا عنه أن يتسربا إليه، لكن صوتًا من عمق الظلمة أنقذه، بزغ فجأة، تشكل فى يد أشارت إليه بنبرة فيها رائحة أبيه الراحل، تقول له انطلق، المقصود على مرمى خطوتين منك، فقط مد يدك. فمد يده، عندها قفزت علبة السجائر فى راحته، ضغط عليها بقوة وهو لا يصدق، وهم أن ينطلق لكن الصوت استوقفه من جديد وهو يسعل هذه المرة: شبارة.

بينما يستدير إليه، يكمل :

- أبوك نفسه فى سيجارة يا واد.

أغدًا ألقاك؟

هبة السويسى

وضعت صفية شالها الحريرى على كتفيها، وأمالت رأسها إلى الخلف، وبهدوءٍ أدارت رقبتها يمينًا ويسارًا، وبيدها اليمنى مسحت على شعرها المنسدل بلونه الفضى اللامع، كانت ترى السماء من المكان الذى جلست فيه، هناك حيث العصافير تحلق وتشكل حلقات دائرية بديعة، أسندت رأسها إلى الأريكة ثم أغمضت عينيها، الجو قائظ وخانق.

كانت تميز الأطفال بوضوحٍ من أصواتهم، محمد يصرخ على أخيه كى ينزل للشارع حتى يشكل فريق كرة القدم ويبدأ فى اللعب، فى حين يضحك حسن مقهقهًا ويقول: «لن تستطيع الفوز يا محمد مهما حاولت»، ومن الأعلى يأتى صوت ضحى وهى تبكى؛ تريد أن تلحق بصديقتها مها لتلعب معها بالعرائس، كانت أيضًا تسمع صوت منادٍ يقول: «أسنّ السكين، أسنّ المقص»، تدثرت بكل تلك الأصوات المألوفة وتجاهلت حرارة الصيف اللافحة وأسلمت نفسها للنعاس.

قبل أربعين سنة اجتازت ضوضاء هذه الحارة وهى بجوار زوجها دخلت لأول مرة هذا البيت، يومها أيضًا كانت الأصوات تغزو الفضاء من حولها، جلست فى ركنٍ بعيدٍ تبكى، تنعى جمالها الكريه؛ نعم فلقد كان جمالُها نقمةً عليها؛ جعل الخطّاب يطرقون باب والدها، ومع اختيار أبيها لزوجٍ مناسبٍ -وانقطع العشم فى انتهاء الحربِ وعودة حبيبها وابن عمتها ليخطفها على حصانه الأبيض- تزوجت، وشيئًا فشيئًا اعتادت بيتها الصغير والياسمينه الموجودة فى الحديقة والأصوات المحببة للأطفال، بالتدريج أصبح لا وجود للبكاء لكنّ الغصة والعذاب سكنا الفؤاد ورفضا أن يغادرا جسدها الغض.

صخب الحياة خلال النهار وسكونها خلال الليل جعلا حياتها تسير فى خطٍ مستقيمٍ أو كعنكبوت بنى بيته فى ركنٍ قصى وشعر بالألفة الأنيسة للمكان.

استمرت حياتها أربعين سنة على هذا المنوال، رحل زوجها وتزوجت البنات، سافر ولدها الوحيد للدراسة، تشابهت السنوات والشهور والأيام تخاف الوحدة وتغرق فيها حتى النخاع، تخلو حياتها من الزيارات والأصدقاء إلا من بعض الاتصالات الهاتفية على فترات متقطعة، إلا ذلك اليوم ومنذ الصباح انطلق جرس الهاتف الأرضى فى الدوى بلا انقطاع، بخطوات متثاقلة اقتربت صفية ورفعت السماعة ليصلها صوت منيرة؛ صديقة الطفولة التى لا تتصل إلا فى المناسبات أو لنقل بعض الأخبار التى لا تستطيع كتمانها.

وبعد الكثير من السلامات والسؤال عن الصحة همست منيرة بخبثٍ وقالت:

- وصل لك الخبر ولا لسه؟

ردت صفية: أى خبر؟

- زوجة حبيب القلب تعيشى أنتِ.

ارتعش قلب صفية وقالت بعصبيةٍ:

- الله يرحمها، حبيب إيه أنتِ لسّا فاكرة؟!

وبكلمات معدودة أنهت المكالمة وعادت تجلس بجوار النافذة تنظر إلى السماء تستشعر ذكرى غامضة عن حبيبها.

تعود بالذكرى إلى قبل زواجها بسنوات، تتذكر كل شىء بصورةٍ جيدة، تفكر فى شريط حياتها الطويل وكأنه لشخصٍ آخر لا تعرفه. تستحضر كل التفاصيل الصغيرة التى مرت منذ زمنٍ بعيد، لحظات حميمة وألفة ثم تنتقلُ لأعوام مبهمة وغريبة، تتنهد بعمقٍ وكأنها تطرد أشباح الماضى التى تحاول السيطرة عليها لكن من دون جدوى.

فى الصباح وحين تستيقظ وقبل أن تباشر أى عمل كانت تشغل الراديو وتصنع لنفسها كوبًا من الشاى تضعه على الطاولة.

وبينما المذيع يسترسل فى نشرته الإخبارية تتذكر صوت حبيبها الذى كان يجعلها تشعر بالسكينة والهدوء، تدير مؤشر الراديو وتسمع أنغام عذابه تتوقع أن الأغنية لأم كلثوم لتتأكد ذلك وهى تشدو:

أنا أحيا لغدٍ آنٍ بأحلام اللقاء

فأتِ أو لا تأتِ أو فافعل بقلبى ما تشاء

أنت يا جنة حبى واشتياقى وجنونى

أنت يا قبلة روحى وانطلاقى وشجونى

أغدًا تشرق أضواؤك فى ليل عيونى؟

آه من فرحة أحلامى ومن خوف ظنونى

كم أناديك وفى لحنى، فى لحنى حنين ودعاء

عادت صفية من شرودها الطويل وقد انتصف النهار، ابتسمت وأخذت تردد كلمات الأغنية على استحياء رغم أنها وحدها، لكنها شعرت بخجلٍ من كل الأشياء الصغيرة المتناثرة من حولها.

صمتت ولم يعد يُسمع أى صوت؛ نظرت إلى ساعتها، كانت تشير إلى الثالثة بعد الظهر، أخذت نَفَسًا طويلاً وهبّت واقفة، تقدمت من دولاب ملابسها، ارتدت ملابس الحداد، حملت حقيبة يدها وصفعت الباب خلفها لتحطم صمتها.



عبيد عباس

شاعر

تريزا والمتنبى

كنت قد قررت، فى لحظة نفسية مظلمة، أن أعدم كتبى وأتوقف عن الكتابة نهائيًا، لم يكن ذلك من باعث دينى خاطئ كما حدث مع نيقولاى جوجول عندما أحرق الجزء الثانى من روايته «نفوس ميتة»، ولا بسبب الفاقة كما حدث مع أبى حيان التوحيدى عندما أحرق كتبه، وقال للناس: النار أولى بها منكم، لكنه كان شعورًا طاغيًا باللاجدوى. قلت لنفسى: لأكتف بالقراءة ومشاهدة السينما، والعمل؛ فتخيلت نفسى بعدها رجلا طبيعيًا مُتخففًا من معاناة البحث والسؤال والخلق، يقود سفينته، ويصنع لأسرته، لا لنفسه، مستقبلًا حقيقيًا ملموسًا.

هذا ما شعرت به، وربما ما يشعر به كثيرون غيرى فى كل زمان ومكان، حتى باغتنى، فأنقذنى، سهم من سهام المتنبى العابرة للزمان، ليستقر فى قلبى وروحى فأشعر بذلك الألم المقدس، لأنتفض، وأستمر فى لعبة الكتابة.

كنت قد شرعت فى قراءة قصيدته العظيمة التى مطلعها: «فِدًى لكَ مَن يقصّر عن مداكَ»، وهى آخر قصائده، والتى كان يبدو فيها يائسًا لا مباليًا بالحياة، «وَأَيًا شِئتِ يا طُرُقى فَكونى أَذاةً أَو نَجاةً أَو هَلاكا» عندما وصلت إلى قوله: «وما أنا غير سهمٍ فى هواءٍ يعودُ ولم يجد فيه امتساكا»، أعدت القراءة مرات، وكأنى أقرؤه لأول مرة، تذكرت أن النقاد القدامى كانوا قد اعتبروه من المدخول ظنًّا منهم أن الشاعر قد شبّه نفسه بالسهم الذى يعود لصاحبه، عضد الدولة، لو لم يصادف ما يمسكه، ومعلوم أن السهم لا يسقط فى نفس المكان، لكنى فى البداية فسرت البيت بطريقة أخرى؛ وهو أن الشاعر يريد أن يقول إن عضد الدولة هو الأرض كلها، وأنه سهم كلما طار فى الهواء، عاد لها/ له.

رغم وجاهة هذا التأويل، شعرت بمعنى آخر خفى يناسب حالتى التى كنت فيها، هو أنه، أى المتنبى، فى هذه القصيدة كأنه يريد أن يقول، وهو يقف على ربوة اليأس كافرًا بأنه الطائر المحكى، وبأن الآخر هو الصدى، أنه كالسهم الذى يطير فلا يصيب ولا يستقر؛ لكنه يعود ليستقر فى نفسه، كأن الشاعر العظيم قد شك للحظةٍ أن سهمه الذى يعبر السنين لن يجد فينا امتساكا، كدت أصرخ مخاطبًا المتنبى: «سهمك لن يعود إليك يا سيدى؛ بل سيخترق قلب كل عاشق، ومفكر».

إن المبدع فى تصورى لا يُخاطِب، لكنه يتكلم، فى الخطاب أنت تختار المُخاطَب، ولكن فى الكلام المُخَاطب هو الذى يختارك، يُصغى إليك، يدنو منك كما تدنو الفراشة من الزهرة التى تنشر عطرها لأى عابر، وكالغمامة التى تهمى ولا يهمها المكان، فقد تسقط فى الصحراء وقد تسقط فى البحر ذاته.

لقد أمسكنا سهم المتنبى، وسهم سوفوكل وشكسبير، ميلتون، وهيوز، وكيتس، وبودلير، ورامبو، وأبى نواس، وأبى تمام ونزار، ودنقل، ودرويش، أمسكنا سهامهم، لأنهم كانوا يخاطبوننا، يخاطبون البعيد. علينا إذن أن نحذو حذوهم، ونخاطب ذلك الذى لم يأت بعد. علينا أن نصرخ بأعلى وعينا وشعورنا صراخًا يعبر الزمان، ويوقظ الحياة الغافلة. ليس يهم إن سمع هذا البعيد أو لم يسمع، إن فهم أو لم يفهم، المهم أن نلقى تلك الأمانة التى فى قلوبنا.

هكذا فعل بطل «كالفينو» فى إحدى قصصه، والتى لم أفهمها إلا بعد فهم بيت المتنبى، عندما وقف فى الشارع أمام إحدى البنايات، وأخذ يصرخ: «يا تيريزا، يا تيريييزاااا..»، اقترب منه رجل وأخذ ينادى معه: «تيرييييزاااا..»، وبعد لحظات قليلة اقترب رجل آخر، وثالث.. الكل ينادى: «تريزا»، وبعد عدة محاولات سأله أحدهم: «لماذا لا تصعد؟»، فقال: «لا أسكن هنا»، فقال آخر: «هل أنت متأكد أنها موجودة بالمنزل؟» فقال: «لا»، فسأله ثالث: «من يسكن هنا؟» فقال: «لا أعرف»، فقال مندهشا: «ومن تيريزا؟»، فقال: «لا أعرف، يمكن أن ننادى على اسم آخر لو كان هذا الاسم لا يعجبكم»، اندهش الرجال، فاستطرد الشاب: «بل يمكن أن ننادى أمام مبنى آخر لو كان هذا المبنى غير مناسب»، فقال أحدهم: «سنعد من واحد لثلاثة.. ثم ننادى لآخر مرة.. واحد.. اثنان.. ثلاثة.. تيييرييييزاااا»، وعندما لم تخرج تيريزا، تفرقوا، فمضى الشاب لحاله، ولكنه بعد أن انعطف فى شارع جانبى، سمع صوتًا خلفه من بعيدا ينادى: «تيريييييزاااا».

بمناسبة اختيار القاهرة عاصمة للثقافة فى العالم الإسلامى، من قِبل منظمة «الإيسيسكو»، وبمناسبة – أيضًا – انعقاد الدورة الـ ٥٣ لمعرض القاهرة الدولى للكتاب «٢٦ يناير-٧ فبراير٢٠٢٢»، صدر فى سلسلة «ذاكرة الكتابة»، التى يرأس تحريرها المؤرخ الكبير د. أحمد زكريا الشلق، طبعة جديدة من موسوعة «مساجد مصر وأولياؤها الصالحون» للدكتورة سعاد ماهر، وهى الطبعة الثانية التى أقدم مشروع النشر فى هيئة قصور الثقافة على طرحها، بتقديم الشاعر والكاتب الصحفى جرجس شكرى أمين عام النشر.

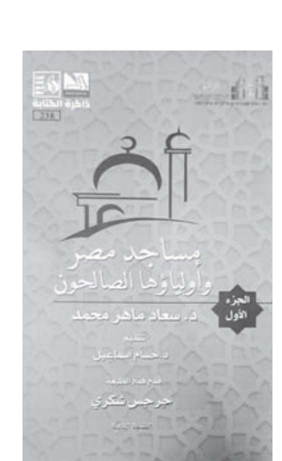
تاريخ التنوير فى «مساجد مصر»

سعاد ماهر

وتعد هذه هى الطبعة الرابعة لـ «مساجد مصر»، إذ سبق أن صدرت مرتين عن المجلس الأعلى للشئون الإسلامية فى خمسة أجزاء، المرة الأولى فى الفترة من ١٩٧١ حتى ١٩٨٥، والثانية من ٢٠٠٩ إلى ٢٠١٠، ولكن ما ميز طبعتى «الثقافة الجماهيرية» هو صدور الأجزاء الخمسة دفعة واحدة، وبسعر ١٠٥ جنيهًا.

هذه الموسوعة ليست عن المساجد المصرية فقط، ولا عن تاريخ مصر وتراثها الفريد، بل عن تاريخ التنوير فى هذا الوطن، وقد كانت العالمة الجليلة سعاد ماهر واعية لهذا الدور، وأثبتته فى تصديرها للجزء الأول، حينما أوضحت أهدافها من هذا العمل: «ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدًا، وامنحنا العون حتى نقيم بهذا الكتاب أثرًا يوضح آثار الأبرار، وعملًا صالحًا يباركه ذكر الصالحين الأخيار الذين يسر الله لهم فأقاموا هذه المساجد يُذكر فيها اسم الله كثيرًا، عبادة ودراسة وتقربًا وتنويرًا، فلهم من الله أحسن الجزاء ومنا أطيب الثناء».

ولكن لماذا أقدمت المؤلفة على إنجاز هذا العمل الفريد؟، تجيب بنفسها عن هذا التساؤل، انطلاقًا من إحساسها بقيمة أن تشغل منصب «أستاذ العمارة الإسلامية»، فهذا المنصب الرفيع لا يعنى عندها الانكفاء على «قاعة الدرس»، بل المساهمة بحق فى طريق التنوير والسعى إلى سد النقص فى هذا المجال: «فقد وجدت لزامًا علىَّ وأنا أشغل كرسى العمارة الإسلامية بجامعة القاهرة، أن أتناول بالبحث والدراسة تاريخ هذه العمائر، خاصة وأنه ليس فى كتب العرب من المحدثين من تناول هذا الموضوع قبلى، اللهم إلا المرحوم حسن عبد الوهاب فى كتابه «تاريخ المساجد الأثرية»، وأنه مما يؤكد على هذا البحث أن هذا الكتاب قد نفدت طبعته من الأسواق منذ أمد بعيد، هذا إلا أننى لم أكتفِ بتاريخ المساجد فحسب، بل تناولت كذلك تاريخ المشاهد والأضرحة والمزارات وتراجم أصحابها التى كان لهم أثر يذكر فى تاريخ البلاد سواء



كتاب مهم يسعى إلى سد النقص فيما يخص «التنوير»

أكان من الناحية السياسية أو العلمية أو الاجتماعية أو كان صاحبه من أولياء الله الصالحين».

وعن منهجها فى هذه الموسوعة: «وقد رأيت أن أجمع فى دراسة هذه العمائر بين ترجمة المنشئ أو صاحب الضريح والتاريخ السياسى للفترة التى أنشئ فيها الأثر، كما تناولت فى كثير من الأحيان دراسة تاريخ البلد أو الحى الذى يوجد فيه الأثر، واتبعت هذه الدراسة بوصف معمارى للأثر منذ نشأته والإصلاحات والترميمات التى أجريت له خلال العصور، وإتمامًا للفائدة فقد زودت الكتاب بمجموعة من الرسوم التخطيطية وبعدد كبير من اللوحات الملونة والبيضاء والسوداء بلغ عددها ٢١٠ لوحة، وعنيت عناية خاصة بعمل مجموعة من ثبت الفهارس وخصصت بعضها لوصف اللوحات والأشكال وصفًا تفصيليًا دقيقًا، وأخرى لأسماء الأعلام وثالثة لأسماء الأماكن والبقاع ورابعة للمراجع العربية والأجنبية، هذا بالإضافة إلى فهرس الموضوعات».





مصر فى المعارض الدولية



«مصر فى المعارض الدولية.. مائة وسبعون عامًا من التأثير والإبهار ١٨٥١ – ٢٠٢١»، كتاب صادر عن دار الكتب والوثائق القومية، يؤرخ بالوثائق لرحلة المشاركة المصرية فى كبريات المحافل الدولية منذ معرض لندن عام ١٨٥١ وحتى الآن..
وتؤكد د. نيفين محمد رئيس دار الكتب والوثائق القومية، أن هذا السجل الوثائقى يكشف عن «مائة وسبعون عامًا انقضت على أهم وأقدم معرض عالمى «إكسبو»، الذى يعد بمثابة منصة لتبادل الانجازات بين الدول وبعضها البعض، استقطب خلال تلك الفترة ملايين الزوار من كافة أرجاء العالم، لاستكشاف حضارات وثقافات وصناعات وابتكارات الدول المشاركة والمنظمات الدولية والشركات، فكان أشبه بمتاحف مفتوحة».



ديوان «عبد الرحمن صدقى» كاملاً



عن هيئة الكتاب صدر «ديوان عبد الرحمن صدقى» جمع ودراسة وتحقيق د. إيهاب النجدى، الذى يرى فى مقدمته أن هذا الديوان «يضم كل الإنتاج الشعرى للشاعر عبد الرحمن صدقى، الديوان الأول «من وحى المرأة»، والديوان الثانى «حواء والشاعر»، كما يضم مجموعة «أشعار لم تُنشر فى دواوينه»، ومجموعة من «أوراق الشاعر»، وأدرجتها تحت عنوان «ديوان عبد الرحمن صدقى»، وبهذا يكون الإصدار جامعًا للمرة الأولى للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر».
عبد الرحمن صدقى (١٨٦٩ – ١٩٧٣) متعدد المواهب والملكات فى الأدب والترجمة وغيرهما من ألوان الفنون والإبداع المختلفة، وقد أطلق عليه «رجل الفن والفكر والعمل».

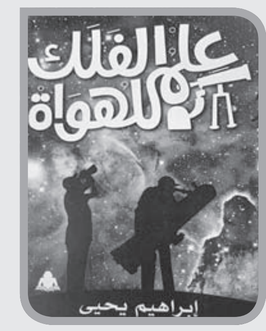
الرسام فى «سانت مارى»

١٨ قصة تتنوع ما بين القصة القصيرة جدًا والطويلة، استطاع خلالها الأديب أحمد الرسام أن يلفت الأنظار بقوة إلى موهبته وتمكنه من أدواته الفنية.
تدور المجموعة فى عوالم مختلفة إنسانية واجتماعية وفنية، وقد أهداها إلى «الكاتب الراحل مكاوى سعيد والراحل د. عفت الشرقاوى»، وكان الأول قبل رحيله قد قرأ مسودة هذا العمل وكتب عنه هذه السطور الموجودة فى الغلاف الخلفى للمجموعة، ومما جاء فيها: «هذا كاتب يحب الكتابة ويتذوقها، وينصت لموسيقاها الداخلية، ويستعيد صورها، وعندما ينتجها ويعرض على القارئ العام تخرج بصوته الخاص وعوالمه الأثيرة، وبدايته تشى بموهبة كبيرة إن أخلصت للكتابة».
من عناوين المجموعة: «فى ٥ فبراير»، «أنا واليمام والحمار»، «سيرة رجل»، «همسات ٢٠٠٥م»، «قارب»، و«غرام آخر».

شعراء أحببتهم



«شعراء أحببتهم» آخر مؤلفات الشاعر والناقد جابر بسيونى، يضم مجموعة من الدراسات لنخبة من الشعراء من مختلف أنحاء المحروسة.
وعن مؤلفه يقول بسيونى: «فى هذا الكتاب إطلالة على أربعة عشر ديوانًا تربطنى بأصحابها صداقة عامرة ومحبة غامرة، جعلتنى أعيش فى قصائدهم وأحيا فيما تضمنت من تجارب ومشاعر وأفكار، ووجدتنى تواقًا لتسجيل ما اختمر بذائقتى من إعجاب بهم، ومشتاقًا لتوثيق ما جد علىَّ تفاعلًا معهم».
والشعراء الذين تناولهم بالدراسة: حسين القباحى، خالد البوهى، أحمد مصطفى فضل، عمرو أمين، أمانى محمد شكم، عبد الله جمعة، سحر سراج الدين، ياسر قطامش، هشام الحبشى، محمد طعيمة، هدى عبد الغنى، حسين حماد، سامح رخا، عبد العال عبد الرحيم.
الكتاب يقع فى ١٢٧ صفحة، وصادر عن دار مينا بوك.

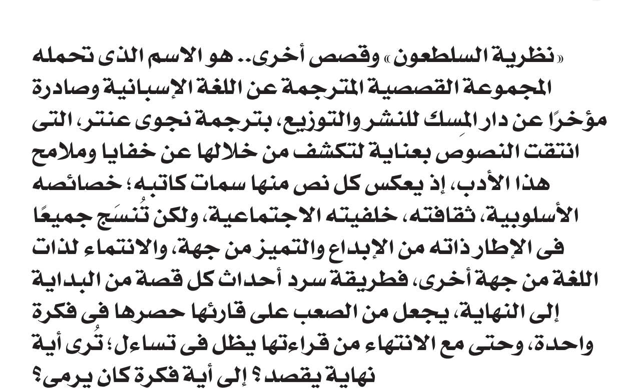




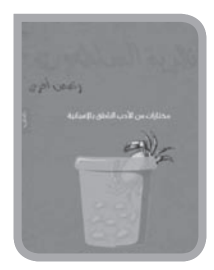
علم الفلك للهواة

صدر حديثًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب بعنوان «علم الفلك للهواة»، تأليف إبراهيم يحيى، يقدم فكرة مبسطة عن بعض المفاهيم الفلكية الأساسية لهاوى الفلك، فهو من العلوم التي ارتبطت بوجود الإنسان على الأرض.. يضم الكتاب تسعة فصول، تتناول على الترتيب: لمحة تاريخية عن علم الفلك وتطور مفهوم الإنسان للكون، الحركة الظاهرية للنجوم وزمن دوران الأرض وخطوات الرصد والحركة اليومية للشمس وأسماء النجوم وحركتها، القمر وحركته فى السماء والكواكب والكويكبات وغيرها، رصد النجوم وخصائصها وأنواعها، التلسكوبات الفلكية، الظواهر الفلكية والضوء البروجى والكسوف والخسوف والشهب والنيازك والمذنبات، المجرات، المجموعات النجمية، ومقدمة بسيطة عن الكون. كما يضم الكتاب ملحق خرائط النجوم، وعجلة النجوم، ونماذج من هواة الفلك فى التاريخ.

نظرية السلطعون



«نظرية السلطعون» وقصص أخرى.. هو الاسم الذى تحمله المجموعة القصصية المترجمة عن اللغة الإسبانية وصادرة مؤخرًا عن دار المِسك للنشر والتوزيع، بترجمة نجوى عنتر، التى انتقت النصوص بعناية لتكشف من خلالها عن خفايا وملامح هذا الأدب، إذ يعكس كل نص منها سمات كاتبه؛ خصائصه الأسلوبية، ثقافته، خلفيته الاجتماعية، ولكن تُنسَج جميعًا فى الإطار ذاته من الإبداع والتميز من جهة، والانتماء لذات اللغة من جهة أخرى، فطريقة سرد أحداث كل قصة من البداية إلى النهاية، يجعل من الصعب على قارئها حصرها فى فكرة واحدة، وحتى مع الانتهاء من قراءتها يظل فى تساءل: تُرى أية نهاية يقصد؟ إلى أية فكرة كان يرمى؟



اليوم الـ 13 للردينى

صدرت مؤخرًا، عن دار نشر المصرية السودانية الإماراتية، رواية «اليوم الـ ١٣» للأديب «عمرو الردينى»، وهى الكتاب الخامس عشر له، والرواية الخامسة فى مشروعه الروائى. وقد حصلت الرواية على منحة التفرغ من وزارة الثقافة، كما وصلت للقائمة القصيرة بجائزة دار «لوتس» للنوفيلا فى دورتها الأولى. وتدور أحداثها خلال ١٢ يوم، ما بين عدة مدن وأماكن، من خلال إيقاع سريع، وتكنيك سينمائى، وتناقش القصة فكرة القمع، ومحاولات خنق الأدباء، وقتل الإبداع! من أجواء الرواية: «كانت تسير مع خطيبها فى وسط الشارع، وفجأة انشق الشارع إلى نصفين، وابتلع الفتاة شديدة الجمال من دون خطيبها، وما هى إلا لحظات حتى عاد الشارع مرة أخرى إلى حالة القديم، ولم يتمكن أحد من العثور على الفتاة حتى الآن».



صفر واحد

فى إطار سلسلة الوعى الرقمى، صدر عن دار بتانة كتاب «صفر واحد.. مدخل إلى الوعى الرقمى» لزياد عبد التواب.. وفى مقدمته يقدم زياد فلسفته لعمله قائلًا: «هذا الكتاب وجبة خفيفة لكنها فى الوقت نفسه وجبة غنية، أصحب فيها قارئى العزيز، الذى أصبح أكثر تفاعلية مع الحلول الرقمية دائمة التطور ساعة إثر أخرى، إلى رحلتى التى اختبرت أنا خلالها التجارب، واكتسبت منها الخبرات، والتى وفرت لى مادة ثرية للكتابة، جعلتنى حريصًا على أن يكون هذا الكتاب بدوره رحلة ممتعة للقارئ يتحصل خلالها على خلاصة من المعرفة بالعالم الرقمى والتطورات التى شهدها، وما ينتظرنا منه فى المستقبل القريب، دون أن يضطر لاجتياز ما مررنا به – نحن العاملون فى رقمنة العالم – من كبد وشقاء».



«الإنشاد الدينى» لأحمد أبو خنيجر:

حكاية البيدَق الجوّال والطابية الجنوبيّة



قبل شهور معدودة، صدر عن سلسلة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة كتاب «الإنشاد الدينى فى جنوب مصر» للكاتب والروائى أحمد أبو خنيجر.
وإننى إذْ أقف بصدد كتابٍ ككتاب أبو خنيجر، فليس بوسعى إزاحة الصورة التى ارتَسَمَتْ فى ذهنى لساحة الفعْل الثقافى فى مصر كرقعة شطرنج، تتحرَّك جميع القِطَع عليها من بيادق وأحصنة وفيَلَة وطوابٍ لتثبيت أركان المملكة، ولحماية الرأس الأكبر أعنى «الهويّة المصرية».

محمد المتيَّم




وسعى أنْ أعُدَّ «الإنشاد الدينى فى جنوب مصر» طابيتنا التى تكتسب مركزيّتها على رقعة الشطرنج/ ساحة الفعل الثقافى من ثلاثة عوامل؛ أوّلها: أنه إذا كانت شخصية الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- بوتقة جامعة للمكارم والفضائل، ونحتاج اليوم للتعاطى معها بصورةٍ عصريةٍ لما تتمتَّع به من قدرةٍ على التأثير الروحى والمعنوى فى الجماهير دون تشنُّجات المتعصّبين وَحِدّة الحُكْم الفِقْهى، فها هى فنون الإنشاد الدينى وفى مقدّمتها بُرْدَة البوصيرى على اختلاف توزيعها اللحنى من منشدٍ لآخر، تقدّم نفسها عبر العصور جسرًا للاتصال الروحى بين النبى الكريم وملايين البسطاء من أمَّته.

أمّا العامل الثانى فهو أن فنون الإنشاد الدينى، كرافدٍ رئيسٍ للوجدان الشعبى، لا زالت تفتح نوافذ عظيمة للخيال فى بيئةٍ شديدة الصلابة والحِدَّة، إذْ عن قصدٍ وربما دونه، تُوقظ مخيّلة الجماهير بمواويل ومدائح بِلُغَتِهم الدّارِجَة اليومية، مستخدمةً عناصر البيئة التى يعيشون فيها، لكن فى ثوبٍ إبداعى رشيقٍ وخلاقٍ ومفارقٍ، تصبح هذه نقطةً مفصليّةً سيّما إذا أضفنا لها أن فنَّ الموال تحديدًا يكرّس للقيم الإيجابية كالكرم والنجدة والمروءة وحُسْن الجوار واجتناب المحارم، ويُحَذِّر من الصفات الرديئة كالبُخل والجُبن وضياع الكرامة وانتهاك حُرمة الصاحب. وإذا كانت للفن رسالةٌ، فأى رسالةٍ أسمى من تلك التى اضطَلَع بها الفنّانون الشعبيّون فى جنوب مصر!

العامل الثالث يتمثّل فى التناول المُغاير للقَصَص الدينى، فتَجِد المنشدين يقدّمون -على سبيل المثال- قصة النبى يوسف مع «زليخة» امرأة العزيز فى مرافعةٍ بليغةٍ عن امرأةٍ عاشقةٍ، وهم لا ينقُضون النصَّ الدينى ولا يتهجّمون عليه، لكنهم أصحاب رؤية شديدة الخصوصية، تتمتَّع بسماحة النفس الإبداعية، إذْ يستطيعون التماسَ العُذْر للجميع. ومن زاويةٍ أخرى تجدهم يحتفون بالهامشى والمتروك، يُصالحونه على المتن، فى مواويل شديدة الفرادة، وعلى محلّيّةِ لُغَتها إلا أنها تتمتَّع بنظرةٍ شموليةٍ غير مجتَزَأَة. كل هذا يَخْرُج للسامعين فى ثوبٍ درامى يعتمد على تضفير الحقيقى بالأسطورى، والخبر الصحيح بالمختَلَق، ومع تدعيم ذلك كله بآلات الإيقاع والصوت الندى، تنشأ الحالة التى تُحَلِّق بالمستمعين فى عوالم شديدة السحر والغواية، وتضَعُنا أمام بيئةٍ تخلق فنَّها الخاصَّ فى ظل الحصار الثقافى المضروب عليها منذ عشرات السنين وحتى بزوغ فجر الستالايت والإنترنت، إذْ لم يكن ليَصِلها من المنتج الثقافى الرسمى، على اختلاف الفنون، إلا أقلّ القليل.

فى طرحنا هذا يحْضُر أبو خنيجر «بيدقًا» من نوعٍ خاصّ، لا يسير للأمام فحسب -وفق قواعد الشطرنج- لكنه يركض شمالًا وجنوبًا ليسدَّ الثغور التى قد تُفضى إلى انهيار الطابية/ دولة الإنشاد الدينى الجنوبية. فهو جوّالٌ على مستويين: الأول جسدى جغرافى أفقيّ؛ يتَتَبَّع فيه المدّاحين والمنشدين فى القرى والنجوع، فى الموالد والمناسبات الدينية، يلتقى بهم وينهل من مَعينهم ويسجّل لهم، والمستوى الثانى من التجوال أراهُ روحيًّا عموديًّا نحو الفضاءات الوجدانية التى يحلّق فيها مُبْدِعو الجماعة الشعبية.

استطاع أبو خنيجر أن يلعب هذا الدور ببراعةٍ لأسبابٍ ثلاثة أيضًا:

أولها؛ أنه جنوبى من محافظة أسوان، فهو ابن هذه البيئة الذى لا تستَغْلِق عليه مفاهيمُها ولا تشعُّبات مسالكها اللغوية، فهو يدُسُّ فى جيبهِ مفاتح مخازنها الثقافية والاجتماعية والوجدانية.





السبب الثانى، أن بيدَقَنا الجوّال منخرطٌ بمحبةٍ فى هذا الشأن وشغوفٌ به، فليس كل مُنْتَمٍ نسبًا للجنوب أو مقيمٍ به، ذا اهتمامٍ بأحوال الجماعة الشعبية وشؤونها الإبداعية، بل إنَّ كثيرين ممَّن حصّلوا الشهادات الجامعية العليا أو حقّقوا حضورًا جماهيريًّا من نوعٍ ما أصابتهم آفةُ الترفُّع عن الشأن الشعبى والتأفُّف من التعاطى معه، لعلّةٍ فى نفوسهم التى لا تستقيم وفطرية الإبداع.

لم يكن أبو خنيجر من هؤلاء، كما لم يكن من زمرة المثقّفين الذين يتعاملون مع التراث الجنوبى بنزعةٍ استشراقيةٍ انبهاريّةٍ، لكنه المثقّف الراصد بمحبةٍ وشغفٍ وانتماءٍ، بلا بَخْسٍ ولا تزيُّد.

السبب الثالث، هو كون أبو خنيجر روائيًّا بالأساس، فهو ممارسٌ للعملية الإبداعية لما يربو على عقودٍ ثلاثة، وبين الفنون رَحِم، ممَّا أهَّلَهُ عن غيره للفهم والتلقّى عن السادة «أرباب المعنى» كما يُطلَق عليهم، الأمر الذى سهَّل عليه عملية تتبُّع تجاربهم وصياغتها، والقبض على العصب الدرامى والإبداعى الدقيق فى منتجهم السماعى، بحنكة خبير.

مقدمة كاشفة

فى المقدمة الوافية لكتابه، يُرْجِع أبو خنيجر

عبد النبى الرنان

النفس الروائى لأبوخنيجر أهَّله للتلقى عن السادة «أرباب المعنى»

حضورَ الإنشاد الدينى فى مصر إلى العصور الفرعونية، مرورًا بحلول الديانة المسيحية فى مصر، وانتهاءً بالحضور الإسلامى متمثّلا فى نموذج الطرق الصوفية التى يشغل مفهوم «السماع» مكانةً بارزةً فى أدبيّاتها.

يؤكِّد أن الإنشاد يزدهر فى المناسبات الدينية؛ من الموالد للأحداث المفصلية فى تاريخ الدعوات، وأن الجماعة الشعبية لم تفصل يومًا بين ما هو دينى وما هو دنيوى فى طقوس احتفالاتها. كما يرسم فى المقدمة سياسته التى سيتَّبعها على امتداد الكتاب، فيحصر الطوائف محلّ الدراسة فى ثلاث؛ هى «مدّاحو البردة» و«أصحاب الدكة/ الموالدية» و«أصحاب الحصيرة/ الحضرة».

تتباين الطوائف الثلاث فى خصائصها، على ما بينها من تداخلات جَمَّة. بيْدَ أنه يُخرج من دراسته الإنشادَ الدينى الذى تقوم به الطرق الصوفية النظامية -إذا جاز التعبير- لأنها لا تتمتع بخصوصية الأثر الجغرافى، فروّاد الطريقة الواحدة على امتداد الخريطة يؤدّون نفس الأداء، فيما الكاتب مشغولٌ فى كتابه بالإنشاد الدينى فى جنوب مصر، ما نستطيع تسميَتَهُ الأثَرَ الجغرافى والاجتماعى على الإنشاد الدينى فى هذه البقعة المعيَّنة من الأرض.

الطوائف الثلاث

بعد المقدمة الوافية، يستعرض أبو خنيجر طبيعة وخصائص الطوائف الثلاث محلّ الدراسة، ويبدأ بأقلهم شيوعًا، وهى الطائفة المعنيَّة بـ «مديح البُردة»، ويستعرض أهمية نَصِّ «البُردة» ومركزيّته فى الثقافة الإسلامية، وسنعود لهذا بشىء من التفصيل اليسير عند الحديث عن الشيخ عبد العظيم العطوانى. كما يتناول الكاتب فى هذا الجزء طبيعة المكان «السامر» وهيئته، وموقع الشيخ من جمهور المستمعين، والقدر الذى سيُتْلَى من القرآن الكريم ما قبل الإنشاد.

ثم ينتقل الكاتب للحديث عن طائفة «الموالدية/ أصحاب الدِّكّة»، وسبب تسميتهم، ويستطرد فى وصف المكان أيضًا وتهيئته ليناسب سياق هذه الطائفة وطبيعة فنّها. ويستعرض أبرز مشايخ هذه الطائفة، والبطانة الخاصة بهم، وما يستخدمونه من آلات موسيقية، كما يحرص على الإشارة إلى أن الإنشاد الدينى عند الموالدية قد يتخلَّلُه الكثير من الغناء الدنيوى الذى يرسِّخ قِيَم الجماعة الشعبية، فالحال أو المناسبة هنا اجتماعيةٌ أكثر من كونها دينيّةً.

وجاءت تسمية أصحاب الدِّكَّة من كونهم يجلسون على الدِّكَك الخشبية أثناء الإنشاد، وهى تسمية غير شائعة على أيّة حال، لكنها تصلُح للتفرقة بين الموالدية وأهل الحصيرة «الحضرة». فيما جاءت التسمية بـ «الموالدية» من كونهم يقصّون حكاية المولد النبوى الشريف فى ختام الحفل، فيما يُعرف بـ «توليد المَوْلِد».

وقبل استعراض أبرز التجارب الإبداعية، يُعرِّج الكاتب على طائفة «أهل الحصيرة»، حيث تحلّ «الحُصُر» محلّ «الدِّكَك»، ويجرى كالعادة إعداد المكان المخصَّص للذِّكْر، ويؤكد الكاتب على الدعم الذى يقدِّمه مريدو الطرق الصوفية فى القرية للمنشد الوافد، كما يعدِّد أنواع الذكر المتعارَف عليها، من الذِّكر الحسينى والملفوف والخلوتى، مفرِّقًا بينها ومعددًا صفات كلٍّ منها، ولا يُغفل التنويه بدور الإيقاع عند أهل الحصيرة.

ويختتم أبو خنيجر هذا الفصل بالحديث عن الحضور القوى للقصص الدينى، ببنيَة خاصَّة مغايرة عند مدّاحى الجنوب الذين يكاد كل واحدٍ منهم يتخصَّص فى تناول سيرة نبى أو قطبٍ معيّن، يقدّمها بأداءٍ خاصّ، ويطلبها منه الجمهور فى كل محفَل.

العطوانى وتوكيل البُردة

تُعد قصيدة «البُردة» للإمام شرف الدين البوصيرى هى النصّ الأكثر سطوعًا وهيمنةً وجماهيريةً فى الثقافة الإسلامية، بعد القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، فقد كُتِبَ لها الذيوع والانتشار فى أقطار الأرض، تنعقد مجالسها فى كل المناسبات الدينية، وتجرى معارضتها وتخميسها وتسبيعها على أيدى الشعراء من لحظة كتابتها لليوم.

والبوصيرى وُلِدَ ونشأ فى محافظة بنى سويف وتلقّى تعليمه فى القاهرة، ووافته المنيَّة فى الإسكندرية، فالنصّ الإسلامى الأبرز بعد الوَحْيَيْن جاء من مصرى خالصٍ من المهد إلى اللحد، ما يقودنا مرةً أخرى إلى فكرة تمصير الإسلام بصبغةٍ تخصُّ التركيبة الروحية لهذه الأرض.

لكن ما يهمنا فى هذا الصدد هو الدور البارز للشيخ عبد العظيم العطوانى المولود فى أسوان ١٩٤٦، فى ضخِّ دمٍ جديدٍ فى شرايين هذه القصيدة بأدائه المتفرِّد لها، بشكلٍ يَجُبُّ فنيًّا كل إنشادٍ لِسواه، حتى سَرَتْ فى أوصال الجماعة الشعبية مقولةُ «لم يكتب البوصيرى البُردة إلا ليُنشدها العطوانى». بيْدَ أن العطوانى لم يكن ليُنْشِدَ البُردةَ صِرفًا، بل ممزوجةً، أى يُنشد التسبيع الشهير لها الذى يُفتتح كل شطرٍ فيه بلفظ الجلالة «الله»، والمنسوب خطأً للإمام البيضاوى. المعلومة التى كانت تستحق مزيدَ تدقيقٍ من المؤلف قبل إيرادها، إذْ يُطْبِق محقّقو



أحمد برين

التراث الصوفى على عدم صحة نسبة التسبيع المشهور للبيضاوى، ونُورِدُ هنا -لأهمية الأمر- رأيًا للدكتور محمد نصار المحقّق الصوفى الذى يرى أن «نسبة تسبيع البُردة للبيضاوى غير صحيحة، ومما يشهد لعدم صحة النسبة تقدُّمُ البيضاوى فى الوفاة على البوصيرى بسنوات، وهو حينئذٍ فى بلاد فارس والبوصيرى فى مصر، فضلًا عن أن البيضاوى لم يشتهر بالقريض، وفى جميع ترجماته لم يَعْزُ أحدٌ التسبيعَ إليه، وفى عالم المخطوط وقفتُ على خمس عشرة نتيجة للبحث ليس فيها واحدة للبيضاوى، والغالب أن التسبيع للشيخ أحمد بن محمد الرفاعى نزيل مكة».

وقد بسط الكاتب الحديث عن تجربة العطوانى مع البردة، بعد أن انتقل إليها عن تلاوة القرآن.

دراما بنت برّى على لسان الضوى

كما أسلفنا؛ يكاد كل منشدٍ ينفرد بإنشاد أيقونَتِه الخاصة من القصص الدينى، التى يتفرَّد بها عن سواه، وكانت أيقونة الشيخ محمد أبو الضوى تتمثل فى قصة السيد أحمد البدوى القطب الشهير مع الحسناء فاطمة بنت برّى.

وفاطمة هذه، كما تُصوِّرها مخيِّلة الجماعة الشعبية، امرأة شديدة السطوة والجمال، تسلب الأولياء قُواهم الروحية بفتْنَتِها، حتى يستغيث الصارخ بمجمع الأولياء الذى يتصدَّره الأقطاب



عبد العزيز العطوانى



محمد العجوز

الأربعة: الرفاعى والجيلانى والدسوقى والبدوى. يعتذر الأولياء الثلاثة ويتصدّى لها السيد البدوى الذى يتنكّر فى زِى درويش، ويذهب إليها ليردَعَها عن مسلَكِها فى غواية الأولياء.

دراما مكتملة الأركان فى قصة البدوى وبنت برّى، مشفوعة بصوت الضوى الندى الذى يتمتع بأداء صوتى تمثيلى بديع، يتبدّى أثَرُه من تفاعُل «السَّمِّيعة» معه، وطلبهم تكرار عبارات معيّنة من القصة يطربون لها.

المأخذ الوحيد على أبو خنيجر فى هذا الفصل أنه عندما عمدَ إلى تفريغ مقاطع من القصة الشهيرة ليدلّل بها كمثال، اكتفى بمقطعٍ طويلٍ من بداية الموال، حيث مجْمَع الأولياء، المقطع الذى لا يتمتَّع بالقدر الدرامى والتخييلى الذى يتمتَّع به حوار القطب البدوى مع الحسناء الفاتنة بنت برّى.

الثلاثى برين والرنان والعجوز كان لهم حظ من الشهرة خارج القطر المصرى



رهبان الدير

يستحوذ الثلاثى أحمد برّين وتلميذاه عبد النبى الرنان ومحمد العجوز تقريبًا على نصف كتاب أبو خنيجر، وقد رأيت عدم الفصل بينهم –حال التناول– لوفرة نقاط التقاطع بين الثلاثة.

أحمد برّين هو سيّد الطائفة، والأكثر انتشارًا وثقافةً وعذوبةً. وإذا كانت كل محنةٍ تطوى تحت جناحها منحةً، فإنَّ العاهة التى لحِقَتْهُ فى سنّ السنتين بفَقْدِ بصَرِه بالإضافة ليُتْمِه؛ منحَتْهُ انفتاحًا فى البصيرة وشجنًا فى الأداء إلى أقصى مدى.

ينتقل برّين فى مطلع شبابه إلى قرية الدير ليتلقّى تعاليم الإنشاد على يد شيوخه فى القرية الكبيرة، حتى يتفوَّق عليهم، ويذيع صيتُه خارج حدود قريته، فيخرج لإحياء الليالى فى مولدى السيّدين القنائى وأبى الحجاج الأقصرى.

أحمد برّين، هو الفنان الشامل الذى جمع إلى نَداوةِ الصوت، المقدرةَ على تأليف المواويل وإنشاء القول، وإعادة صياغة وتقديم القصص الدينى، بالإضافة إلى إمكانية اعتبارِه مدرسةً مستقلةً لتخريج كوادر المنشدين، كما سنرى.

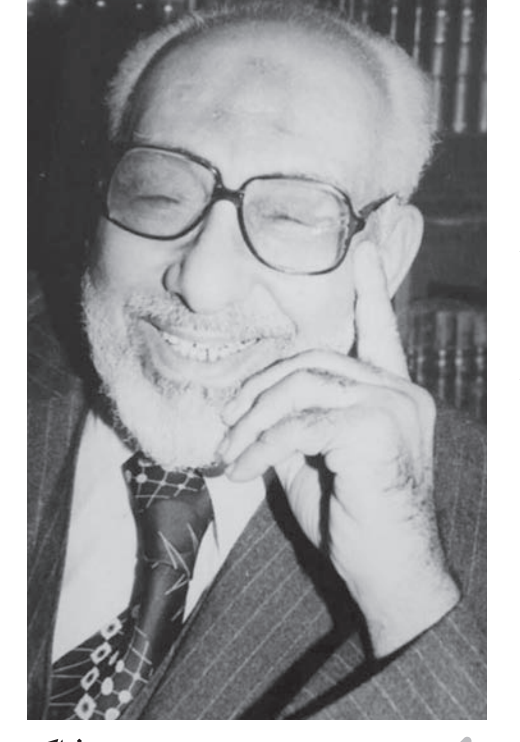
الشيخ عبد النبى الرنان أحد أبرز تلاميذ برّين، ورغم أن والده كان من فنّانى الكَفّ، إلا أنَّ الابن لم يُفِدْ منه إلا فى النزوع الفنّى، لكنَّ تبلْوُرَ موهبته، ووضْعَه على الـ «تراك» جاء عبر انضمامه إلى بطانة الشيخ برّين. بدأ الرنان مسيرَتَه فردًا فى بطانة الشيخ، فهو ينتمى لنفس القرية. وبعد انفصاله عن الشيخ برّين اتَّسَمَتْ طريقته فى الإنشاد والذِّكْر باستخدام أنواع إيقاعية مختلفة عن شيخه، فقد استعان -كما يحكى للمؤلف- بـ «سلطانية من الألومنيوم استعارها من والدته، وشدَّ جلدًا عليها، فصارت طبلةً صغيرةً ينقر عليها أثناء المديح، بَدَتْ كأنها رفيقةٌ له، وتمثِّل دلالةً على حظوظه الآخذة فى الارتفاع...»، الطبلة التى سيرِثُها مع سيرته الحسنة بَنوه الخمسة، ليسيروا على نهجه فى الإنشاد حتى ساعة كتابة المقال.

تجربة الرنان يمكن اعتبارها حالةً من البحث عن صيغةٍ توفيقيّةٍ بين «أهل الدِّكَة» و«أهل الحصيرة»، إذْ يُحسَب له جرأةُ إدخال الموال والسيرة الشعبية إلى حيّز الذِّكْر والحضرة، ويؤكّد أبو خنيجر أن الجماعة الشعبية تلقَّت الأمرَ بالقبول.

أمّا التلميذ الأبرز للشيخ برّين فهو محمد العجوز، الذى التقَطَهُ برّين صبيًّا من إحدى قرى إدفو، وآواه فى بيته فى قرية الدير بين أولاده لسنين، وضمَّه إلى بطانته، حتى أتقن العجوز فنون القول، وغرّد خارج السرب ليشقَّ طريقَهُ الخاصّ فى الغناء الشعبى كمطربٍ له منتَجُه شديد الخصوصية، والذى يعبّر عن نزعة التمرُّد فى شخصيته، ونزوعِه لحرية التجريب منتقلا من الإنشاد الدينى إلى مرحلة ثلاثيته الشهيرة من شرائط الكاسيت؛ «أشكُركْ»، «أرفُضِكْ»، و«اختارى».

من الجدير بالذكر أن الثلاثى برّين وتلميذَيْه، كان لهم حظٌّ من الشهرة ليس بقليل خارج الجغرافيا المصرية، فقد أحيَوا حفلاتٍ –كلٌّ منهم على حِدَة– فى فرنسا تحديدًا، وعدة دول أوربية، من خلال متعهّد حفلات كان يلتقطهم من الموالد، لكنه لم يكن على القدر الكافى من المصداقية، ولم يكونوا محلَّ عناية أجهزة الدولة الثقافية الرسمية لتؤمِّن لهم حقوقهم، الأمر الذى يُرجعنا مرارًا إلى مركزية الطابية الجنوبية «الإنشاد الدينى فى الجنوب» على رقعة الفعْل الثقافى، فها هى تحظى بحضورٍ قوى خارج حدود القُطْر المصرى، بالإضافة لإمكانية الاستثمار الخلاق فيها ضدّ الهجمات الصحراوية التى تهدِّد هويّتنا المُولَعة بالطرب والإنشاد.

تَبَقَّى أنْ أُشيدَ بالجهد الذى بذَلَهُ أبو خنيجر فى جمع مادة الكتاب وتحليلها، دون التورُّط فى تأويلات متعسِّفة للتجارب والمواويل، أو التمتْرُس خلف وجهة نظرٍ أحاديّةٍ، فهو يدرك بحِسِّه الإبداعى أنه يتناول فى دراسته إبداعًا محضًا يشرع أبواب التأويل، لا قطعيّةَ فيه بدلالةٍ ما، اللهم إلا قطعيّة الجمال الخام والمعنى المُحلِّق.



محمود شاكر

«ثلاث رسائل متبادلة بين محمود شاكر وناصر الدين الأسد» حققها يوسف السنارى، وصدرت فى «السلسلة الثقافية» فى إطار النشر الرقمى عن معهد المخطوطات العربية.
الكتاب كما يوضح السنارى «يحتوى على ثلاث رسائل متبادلة جديدة لم تُنشر من قبل بين شاكر والأسد، كتبت عام ١٩٥٩ إبان سفر الأخير إلى ليبيا للعمل بكلية الآداب جامعة بنغازى، إذ كتب شاكر إليه الرسائل متسلسلة فى شهرى أكتوبر وديسمبر، تتضمن جوانب جديدة وتفاصيل دقيقة غير منشورة ولم يُعلن عنها من قبل».

حكايات العلماء وأحوالهم:

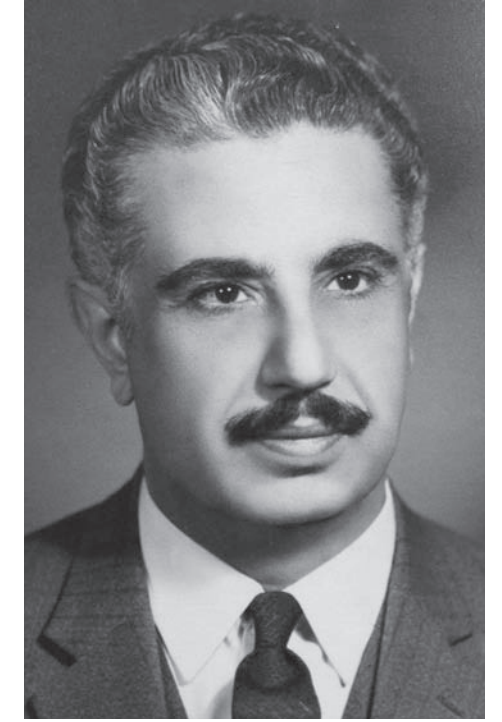
3 رسائل تُنشر للمرة الأولى بين محمود شاكر وناصر الدين الأسد

ويرجع الباحث أهمية هذه الرسائل إلى ثلاث نقاط، الأولى: احتواء هذه الرسائل على دهاليز «كواليس» نشر «ديوان الحادرة» وقصص غير منشورة كانت قد جرت قبل نشر الأسد للديوان، وهذه الدهاليز لم يفصح عنها الأسد من قبل فى تحقيقه، الثانية: تضمنها يوميات العلماء وجوانب من حياتهم، الثالثة: تضمنها خلقًا عاليًا لما ينبغى أن يكون عليه أخلاق العلماء.

وقد سرد السنارى مضامين الرسائل الثلاث، فالرسالة الأولى: «تتضمن السؤال عن أحوال ناصر الدين الأسد فى مستقره الجديد بجامعة بنغازى بليبيا وذلك فى عام ١٩٥٩، وقد بقى فيها عميدًا لكلية الآداب لمدة عامين، وعن أيامه وعمله ودراسته، وما الخطة التى عقد العزم على أن يسير عليها طوال هذين العامين، وهى رسالة غير مسببة أى لم تحمل شاكر على كتابتها غير حث الأسد على مراسلته، ولم تخلُ من بعض العتب فى تأخره على الكتابة إليه». أما الرسالة الثانية «فهى مسببة، أى أن الذى حمل شاكر على كتابتها هو زيارة الملحق التجارى الهندى «٥ ديسمبر ١٩٥٩» وهو رجل من أدباء الهند اسمه مالك بافيجا إلى بيت شاكر بمصر الجديدة ومعه نسخة من ديوان الحادرة التى نشرها العالم الهندى امتياز على عرشى «مدير مكتبة رامبور، وهو من تلاميذ الشيخ عبد العزيز الميمنى» التى نشرها بمومباى سنة ١٩٤٩ يخبره فيها عن رغبة امتياز على عرشى الجادة فى أن يقرأ الأستاذ محمود شاكر نشرته ويكتب له مقدمة نشر طبعتها الثانية، وأنه يبيح له التصرف فى النسخة بالزيادة والتعليق عليها على النحو الذى صنعه شاكر مع الميمنى فى نشرتهما لوحشيات أبى تمام، وكان الأستاذ محمود شاكر يعلم من الأسد من قبل أنه يعمل على تحقيق ديوان الحادرة منذ ثلاثة أعوام وتحديدًا سنة ١٩٥٦، فما كان من الأستاذ شاكر إلا أن كتب إلى الأسد هذه الرسالة فى اليوم التالى «٦ ديسمبر ١٩٥٩» يخبره بالأمر ويصف له عمل امتياز على عرشى والنسخ التى اعتمدها فى نشرته، ويسأله عن مصير عمله فى الديوان، ويعلمه بأنه لا يملك أن يعتذر له عن طلبه، لأنه قد سبق امتياز إلى نشر الديوان فى طبعته الأولى، ولأن رفض طلبه يعد منه سوء أدب، ثم ينصحه بأن يتخلى عن عمله لامتياز على عرشى، وأن يرسل له أصل تحقيقه ويضعه بين يديه، وسوف يقارن هو بين العملين

الرسالة الأولى تتضمن السؤال عن أحوال الأسد فى بنغازى

الرسالة الأولى «٢٧ أكتوبر ١٩٥٩»



ناصر الدين الأسد

الرسالة الثانية «٦ ديسمبر ١٩٥٩»

وينسب الزيادات الشعرية وبعض التعليقات والفروقات له على النحو الذى صنعه مع الميمنى فى الوحشيات، وبذلك يتجنب التكرار فى العمل ويضرب مثلا لأخلاق العلماء أو ما ينبغى أن تكون عليه».

أما الرسالة الثالثة فتضمنت «مواضيع كثيرة عن يوميات الأسد فى عمله ببنغازى، ولكن أهم ما جاء فيها من وجهة نظرى، أمران؛ الأول: حديثه عن بحث طلبته منه هيئة الدراسات العربية فى الجامعة الأمريكية ببيروت أن يعده؛ ليلقيه فى المؤتمر العاشر فى مايو من سنة ١٩٦٠ وعنوانه: ما أسهم المؤلفون العرب فى المائة السنة الأخيرة فى دراسة الأدب الجاهلى، والثانى هو استجابة الأسد لشاكر فى تبرعه بعمله للمحقق السابق لديوان الحادرة «على امتياز قرشى»، فيقول فى خاتمة الرسالة: أما ديوان الحادرة، فهو بين يديك، وهو منك أولًا وإليك الآن، افعل به ما تشاء فإن رأيت فيه شيئًا يستحق أن يشار إليه فافعل وإلا فترك الإشارة أولى، وكنت اطلعت على الطبعة الأولى التى نشرها الأستاذ امتياز على فى المجلة، وأظن أن الفروق فى الروايات قليلة، ولكنى جمعت قدرًا من شعره ليس فى الديوان «من ص٢٨ فى هذه المجموعة» ثم هذه التعليقات

الرسالة الثانية عن زيارة مالك بافيجا لشاكر

الرسالة الثالثة عن استجابة الأسد لشاكر فى تبرعه للمحقق السابق لديوان الحادرة



الرسالة الثالثة «١٠ ديسمبر ١٩٥٩»

والشروح والإشارات التى فى الحواشى وأرجو أن ترضيك ومع ذلك فقد أراحتنى وأراحنى الأستاذ امتياز من الحادرة وديوانه، وستجد أوراقًا منشورة فى أول الديوان وبين صفحاته، وهى تضم ما عثرت عليه من شروح أو روايات بعد أن أتممت تحقيق الديوان، وفى الورقة المنفصلة تجد توضيحًا للرموز التى استخدمتها، وكنت أريد أن أرسل إليك بمصورات المخطوطات، ولكنى تركتها فى القاهرة فى ما تركت».

ومن يقرأ الرسائل الثلاث قراءة متمعنة، لابد أن يتوقف عند العلاقات المتينة التى تربط بين هؤلاء العلماء وذويهم، فيبدأ شاكر رسالته بالتأكيد على أخوته لناصر وتحيته لزوجته وأسرته: «أخى ناصر، السلام عليكم، وعلى السيدة عواطف وعلى سائر الأسرة»، ومما يبين قوة هذه الروابط قول شاكر: «لا أظن أنك تجهل ما يذكرنى بك فى هذا البيت الذى فارقته وأنت فيه»، كما تبين هذه الرسائل الثقافة الرفيعة للمحقق الكبير محمود شاكر، ولجوءه للاستشهاد بأبيات شعرية لبيان لهفته وشوقه لناصر الأسد، كما تبين — أيضًا — مكانة شاكر فى الأوساط العلمية والسياسية، ففى رسالته الثانية يخبره بزيارة الملحق التجارى الهندى وحديثه عن ديوان الحادرة، وتطرقت الرسالة إلى ذكر معالم مكتبة رامبور التى وصفها شاكر بأنها: «أعظم مكتبات العالم فى المخطوطات العربية».

ومن ناحية أخرى نجد — أيضًا — نفس الملامح لدى ناصر من تعلق شديد بمحمود شاكر وتلمذته على يديه: «أخى وأستاذى محمود» وقد بادله الشوق بشوق، والاحترام باحترام، يليق بمنزلة الإثنين وما قدما للغة العربية: «وأنا أقرأ رسائلك خطفًا ونهبًا أول ما أتلقاها مرتين، أتمثل فيها جوها العام، وأتصور معانيها مجملة، فتسرى فى جوانحى وبين أنحاء نفسى نشوة خفيفة خفية، كتمشى البرء فى السقم، فألتذها وأستلبنى لها»، أما بخصوص ديوان الحادرة للشاعر الجاهلى قيس بن الحطيم، وهو موضوع الرسالة الثانية لمحمود شاكر، فقد أنهاه من أول سطر تعرض فيه لهذا الأمر: «أما ديوان الحادرة فها هو بين يديدك، وهو منك وإليك الآن».

الهباء تدوينة فى أسرار
الحياة والحب والعدم



لا يمكننى بذاتى «كعاشق مفتون» صياغة حكاية عشقى بكاملها، لست شاعرها «المنشد» إلا فى البداية، أما نهايتها فشبيهة بموتى، هى ملك للآخرين. عليهم كتابة الرواية، كحكاية خارجية وأسطورية.

أمانى خليل

بهذا الاقتباس لرولان بارت يبدأ ماهر شريف الشاعر والقاص والفنان السكندرى مجموعته القصصية «الهباء» الصادرة حديثًا عن دار صفصافة، والتى تدور حول الحياة والحب والوحدة والعدم، وتعج باقتباسات للإمام البوصيرى والإمام ابن قيم الجوزية، وابن حزم الأندلسى وجابريل غارسيا ماركيز، وكذلك اقتباسات من أساطير الحب والجمال عند اليونان.

تبدأ «الهباء» بنص «الإنسان والطريدة» ثم تليه مجموعة من النصوص النثرية التى أسماها الكاتب بالحكايات. هذه الحكايات بشكل رئيسى وإن كانت تاخذ من «الحكاية» عنوانًا لها إلا أن الطابع النثرى الفلسفى يغلب عليها أكثر من طابع الحكاية التقليدية. بعض الحكايات تأخذ شكل الأسطورة التقليدية وبحمولة فكرية تحمل رؤية الكاتب للحياة والحب، فى حكاية الكلام يقول ماهر شريف: «فى نهاية كل أسبوع تبدأ الملائكة فى تنظيف الكون، مستهلة ذلك ببيوتها المتواضعة التى تمتد فى الزمان، ثم تكمل بباقى الموجودات فى الكون، لا يكون أمام الملائكة إلا يوم واحد فقط، يجب أن يصبح بعده الكون نظيفًا تمامًا لذلك تحتاج الملائكة للهدوء التام.

تمر الملائكة بين البشر تنظف أوساخهم متجاوزة أى إنسان يتحدث، فى هذا اليوم تكون مملكة الصمت، الصمت هو طريقك إلى جائزة الملائكة لكن أيام الملائكة ليست كأيام البشر؛ وبالتالى لا يكون فى استطاعة البشر أن يحددوا كم يمتد يوم الملائكة ولا أين يبدأ أو ينتهى أسبوعهم، لذلك يفضل الحكماء أن يبقوا صامتين لأطول فترة ممكنة، لحظة صمت تساوى «مملكة الصمت» ليحظوا بلمسة ملائكية تضمن لهم سعادة أبدية».

> يقدم ماهر من خلال أسطورته تقديره الذاتى للصمت كفضيلة بشكل واضح

يقدم ماهر من خلال أسطورته تقديره الذاتى للصمت كفضيلة بشكل واضح الصمت الإنسانى وصمت العاشق المتألم،لكن بعض النصوص تحمل تأويلات متعددة وقراءات متتالية ومتأنية، فيبدو النص كحبة كريستال كلما قلبتها برقت من جهة، فى حكاية البشر يقول الكاتب: «البشر : كتلة لا تعرف الوحدة تتعامل مع الكون بمفهوم الامتلاء لذلك هى أكثر الكتل الكونية زهواً، حاربها الكون بكل ما يملك من أسلحة، لكنها تعود إلى الإمتلاء والازدياد والزهو . ولذلك عندما فكر الكون فى تفتيتها فى أرجائه الواسعة أدرك أنه سيعطيها القدرة على الطغيان. ولن تدع له مكانًا ليعيش، فأعطاها عقابه الوحيد الذى يقدر عليه: أن تبقى وحيدة على الأرض. بالمقابل سيسحب كل مزاياها الإلهية ويتركها خالية إلا من مكوناتها القاسية البشر. امتثال البشر للعقاب السماوى كان فرصتهم الوحيدة للحياة».



شريف ماهر

الوحدة يمكن تأويلها فى النص السابق بمعنى الشىء الواحد ويمكن للقارئ تأويلها بالعزلة:
وهنا النص يفسر نفسه لاحقًا فيزيح معنى الشىء الواحد لصالح تفسير العزلة. هذه المراوغة تلاحقنا فى أكثر من معنى لاحقا، كذلك الإحالات تلعب دورها فى إرباك القارئ واللعب معه.
هناك ثيمات أيضًا فى نصوص المجموعة يتم تكرارها، أهمها ثيمة العقاب الإلهى فهناك دائما خالق إله يعاقب البشر، ومخلوق يتقبل مصيره سواء كان الحب أو الوحدة أو العزلة .
فى النصف الثانى من المجموعة «علامات الحب» يعلو النفس الصوفى و يظهر فى مقدمات النصوص تصديرات من ابن حزم وابن القيم وورولان بارت. فى هذا الجزء يحدثنا «ماهر شريف» عن أسرار الحب وعلاماته، كما تتضمن النصوص حكايات تشبه أساطير والحكى الشعبى، بدفق فلسفى أيضًا، وبإحالات مربكة وسحرية.
يلجأ الكاتب إلى أنسنة الحب أحيانًا وإلى وضعه فى مصاف الآلهة المتحكمة فى مصائر البشر أحيانًا أخرى. عناوين نصوص «علامات الحب» تتراوح بين

يلجأ الكاتب إلى أنسنة الحب أحيانًا وإلى وضعه فى مصاف الآلهة المتحكمة فى مصائر البشر أحيانًا أخرى

الآثار، الاتجاه، الدرجات. الاضطراب، الاضطرام. الانتقال، الامتلاء، الاكتفاء.. هذه العلامات التى يأخذنا فيها ماهر داخل عوالم الحب السرية ودهاليز العشق. العناوين تذكرنى لكثير من مرادفات الحب فى اللغة العربية: « الشغف، النجوة، الصبابة، الهوى الوجد، الوصب».
الجزء الأهم فى الكتاب هو الجزء الوسيط فى الحديث عن الهباء، «الهباء» بمعناه فى النص، يشير للفراغ والعدم الذين يعقبان الحب المشتعل يقول «ماهر» واصفًا إياه بأنه «كائن هائل جدًا وفارغ تمامًا لذا فهو أصغر مما نتخيل له تلك القدرة الفذة على النفاذ ببطء، والتمدد والاختباء، إنه نهاية لعبة المطاردة، هكذا أتخلى عن حبك، أصمت فيتمدد داخلى ماحيًا فرص وجودك، يعرف أن فرصتى للنجاة منك صارت معدومة وأنه سيفرض على قوانينه وسيصير صديقى».
الهباء معنى ينتشر ليس فى حياة العشاق فقط بل يتمدد فى نصوص أخرى من الكتاب، ففى نص الحركة فى فصل علامات الحب يقول ماهر عن الهباء: «ينتقل الهباء بثقة اللافعل، لأنه لا ينتقل ابدًا ولا يتبدل، لا يخرج أو يدخل، أو يتحرك أو يقول أو يفعل أو يترك أو يأخذ أو يبطىء أو ينتظر، أو يحسم أو يبدأ أو ينتهى أو يستغرق أو يتعاقب أو يزدحم، أو يعى الأرجاء لا ينفرد أو يتوحد أو يعرف التأويل، لا يأتى بمحددات ولا ينظر أو يصمت أو يتكلم أو يبدى أو يستر أو يفضح أو يمشى إنه لا يتحرك لا يفعل الهباء الحركة لأنه رآها قبل أم تخلق».
الهباء فى مجموعة ماهر شريف هو الخواء الإنسانى الكبير، هو العزلة الداخلية، العواء الإنسانى الناتج عن فقد الحبيب وخسارته.
لغة المجموعة مراوغة تعطى الكثير من التأويلات كيف لا ونحن نتحدث عن الحب. أكثر الأمور سيولة وخطورة فى الحياة الحمولة الفلسفية فى النصوص أكسبتها رهافة دون السقوط فى فخ التهويمات الكثيرة والتقعر ودون أن ينفلت النص ووحدته التى قدمت رؤى الكاتب العدمية عن صورة الحب الشاعرية ودون الإغراق فى صور إكليشيهية مبنية على الرومانسية المفرطة.
للمجموعة إهداء باللغة العامية لامرأة مجهولة وهو: «بتسألينى بطلت تحكى ليه؟ وإنت اللى سقسقتى الحكاية فى دمى. فطبيعى أنها مترضاش تخرج إلا بخروج الروح. وبعد كده تسألى ما بتحكيش ليه؟ روحى منك للحكاية. هى بس اللى تقدر تخلص حبى».
فى الإهداء إذن حبيبة مجهولة علمته الحكاية وزرعتها فى دماه وربما «الهباء» هو ما خلفته ورائها.

«تاريخ البيمارستانات فى الإسلام»..
كتاب شائق وهام ونادر، يسد نقصًا ملحوظًا فى التأريخ والاهتمام بالمستشفيات والتطبيب فى الدولة الإسلامية.
وكلمة البيمارستان «بفتح الراء، وسكون السين» كلمة فارسية مركبة من «بيمار» بمعنى مريض، و«ستان» بمعنى مكان أو دار.. والمؤلف أحمد عيسى بك، لم يرد عنه أى تعريف فى الكتاب، لكن الزركلى فى كتابه الأعلام ج١، يُذكر أنه ولد فى رشيد عام ١٨٧٦ ثم درس بمدرسة الطب بالقاهرة، تعلم اليونانية واللاتينية، وتوفى بالقاهرة عام ١٩٤٦. من مؤلفاته الهامة: معجم أسماء النبات، معجم الأطباء، أمراض النساء ومعالجتها، آلات الطب والجراحة والكحالة عند العرب، ألعاب الصبيان عند العرب.
والبيمارستانات ظلت زمنًا طويلًا تعمل كمستشفيات عامة، تعالج الأمراض والعلل من باطنية وجراحة ورمدية وعقلية، وقد فعل بها الزمن أفاعيله فانحدرت وأقفرت، إلا من المجانين الذين لم يجدوا ملجأ سواها، فصارت كلمة مرستان المحرفة إذا سمعت، لا تدل إلا على مأوى الذين فقدوا عقولهم.

سمير المنزلاوى

من نفائس المكتبة العربية

تاريخ البيمارستانات فى الإسلام

قال القاضى صاعد بن أحمد الأندلسى فى كتابه «طبقات الأطباء» أن العرب فى صدر الإسلام ركزوا اهتمامهم على اللغة وأحكام الشريعة، وربما وجدت علوم الطب الأولى عند القليل منهم، لحاجة الناس الماسة إليها. وفى تاريخ الإسلام للذهبى، قال عروة بن الزبير: ما رأيت أعلم بالطب من عائشة، فقلت يا خالة: من أين تعلمت الطب؟ قالت: كنت أسمع الناس ينعت بعضهم لبعض فأحفظه.
وروى أبو داود عن جابر رضى الله عنه قال «بعث النبى صلى الله عليه وسلم إلى أبى طبيبًا فقطع منه عرقًا».
وقد تعلم الحارث بن كلده فى جنديسابور وكذلك فعل ابنه النضر بن الحارث.
ويعتبر الرسول صلى الله عليه وسلم أول من أمر بإقامة مستشفى، فقال ابن اسحاق فى سيرته، إن الرسول قد جعل سعد بن معاذ فى خيمة لامرأة من أسلم اسمها رفيده فى مسجده، كانت تداوى الجرحى، وقال الرسول حين أصيب سعد بسهم فى الخندق: «اجعلوه فى خيمة رفيده حتى أعوده من قريب».
أما المقريزى فيقول: أول من بنى البيمارستان الوليد بن عبد الملك عام ٨٨ هجرية، وأمر بحبس المجزمين «مرضى الجذام» فيها.
والبيمارستانات نوعان: ثابت ومتحرك، فالثابت هو بناء فى جهة من الجهات، ووجد منه الكثير فى بغداد والقاهرة ودمشق، ولا يزال أثر البيمارستان المنصورى بالقاهرة موجودًا وكذلك البيمارستان النورى الكبير بدمشق. أما المتحرك فينقل من مكان لآخر حسب الأمراض والأوبئة وأماكن انتشارها، وكذا الحروب.. وكان سلاطين المماليك فى رحلاتهم يصحبون بيمارستانات متنقلة، معها أطباء وجراحون وكحالة، ويصرف لهم أشربة وعقاقير.

تطور التعليم الطبى

كان تعلم الطب مكفولا للذكور والإناث، للمبصرين والمكفوفين. واشتهر من الأطباء المكفوفين، أبو الحسن على بن إبراهيم بن بكس، وكان متقنًا غاية الإتقان، بل ويدرس الطب للتلاميذ فى مدارس ملحقة بالبيمارستانات. وقد أتيحت للطلاب آلات البحث والجراحة والعقاقير. ومن المعروف أن أول من نظم صناعة التطبيب، هو الخليفة المقتدر بالله، ففرض على من يريد معاناة التطبيب تأدية امتحان للحصول على إجازة، تخوله هذا الحق بين الناس. وكان الطالب يتقدم برسالة فى الفن الذى يجيده، وهى أشبه بالأطروحة.

تاريخ البيمارستانات في الإسلام

أحمد عيسى

نظام البيمارستان

ينقسم البيمارستان عادة إلى قسمين: أحدهما للذكور والآخر للإناث، ولكل قسم خدم وفراشون من الرجال والنساء. وفى القسمين أيضًا قاعات فسيحة للأمراض الباطنة، والجراحة وقاعة للكحالة وأخرى للتجبير. يجهز بناء خاص فى كل قسم للأمراض العقلية.

للبيمارستان صيدلية تسمى شرابخاناه لها رئيس، بها من أنواع الأشربة والمعاجين النفيسة والمربيات الفاخرة والأدوية والعطريات، ومن الآلات الغالية: الأوانى الصينية من الزبادى والبرانى والأزيار.

وكان العلاج فى البيمارستان يتم بأسلوبين: يتناول المريض العلاج ثم يذهب ليتعاطاه فى منزله، وعلاج داخلى يقيم المريض خلاله فى البيمارستان ويأتيه طعامه من اللحوم والفراريج المسلوقة والفاكهة الغضة والأشربة الساخنة.

الحسبة

وتعنى التفتيش على الأطباء والصيادلة والكحالة، فينبغى للمحتسب أن يحلفهم ألا يعطوا لأحد دواء مرًا، ولا يركبوا له سمًا، ولا يذكروا للنساء الدواء الذى يسقط الأجنة، ولا للرجال الدواء الذى يقطع النسل، وليغضوا أبصارهم عن المحارم عند دخولهم على المرضى، وألا يفشوا الأسرار ولا يهتكوا الأسرار، وأن يأخذ عليهم عهد أبقراط الذى يضع ميثاقًا أخلاقيًا للأطباء ومن فى رتبتهم.

ثم يمضى أحمد عيسى بك، فى رحلته الطويلة الممتعة، فيتحدث بإسهاب عن البيمارستانات فى شتى أنحاء العالم الإسلامى: فى جنديسابور الفارسية، وبغداد ومصرودمشق والموصل والجزيرة العربية وبلاد الروم وإيران والأندلس.

يذكر تاريخ وأثار كل منها، وحجة وقفه والانفاق عليه، وأسماء أطبائه وصيادلته، وطرق العمل والتخصصات به.

وسوف نختار فى هذا العرض نموذجين من هذه المشافى الإسلامية المبكرة:

> أول من بنى البيمارستان الوليد بن عبد الملك عام 88 هجرية، وأمر بحبس المجزمين «مرضى الجذام» فيها

بيمارستان جنديسابور

من أكبر البيمارستانات فى العصر السابق على الإسلام بثلاثة قرون، وهو الذى لفت نظر العرب إلى إنشاء البيمارستانات، وتخريج الأطباء اللازمين لها. وقد ظل محتفظا بمكانته كمشفى ومدرسة، حتى قيام الدولة العباسية، حيث بدأ المسلمون ينشئون المشافى الخاصة بهم فى بلادهم وفى الأمصار التى فتحوها. وجنديسابور مدينة بخوزستان، اشتهرت بمدرستها الطبية وبيمارستانها اللذين أنشأهما كسرى الأول، وجلب لهما معلمين من اليونان.

قال ابن القفطى: إن أهل جنديسابور من الأطباء فيهم حذق بهذه الصناعة، ولم يزل أمرهم يقوى فى العلم ويتزايدون فيه، ورتبوا دساتير وقوانين وكتبا غزيرة العلم.

وكان العرب قبل الإسلام يستمدون أطباءهم من خريجى مدرسة جنديسابور، ومنهم: جورجيوس بن بختيشوع، بختيشوع بن جورجيوس، إبراهيم تلميذ جورجيوس، سرجيس، عيسى بن شهلانا، جبريل بن بختيشوع، بختيشوع بن جبريل، ماسويه.

البيمارستان الكبير المنصورى

يقع بخط بين القصرين بالقاهرة، وكان قاعة لست الملك ابنة العزيز بالله. وقد وقف عليه الملك المنصور كثيرًا من الرباع والحوانيت والفنادق والأحكار. وأوقفه على الصغير والكبير والحر والعبد والرجل والمرأة، وجعل لمن يخرج منه عند برئه كسوة، ومن مات جهزه، وكفن ودفن، ورتب فيه الحكماء الطبائعية، والكحالين والجرائحية، ورتب به الفراشين والفراشات والقومة، لخدمة المرضى وإصلاح أماكنهم وتنظيفها وغسل ثيابها وخدمتهم فى الحمام.

وقرر لهم التخوت والطراريح والمخدات واللحف والملاءات، لكل مريض فرش كامل.

ويروى النويرى فى نهاية الأرب أنه زاره فى شهر شوال ٧٠٣ هجرية، فرأى المشرفين يصرفون للمرضى من الشراب المطبوخ، ما يزيد على خمسة قناطير، غير السكر والأغذية والأدهان.

وقال جلال الدين السيوطى فى كتابه حسن المحاضرة: «فلما تسلطن الملك المنصور قلاوون شرع فى بناء المارستان ونقل من قلعة الروضة ما يحتاجه من العمد الصوان والعمد الرخام».

ولما تمت عمارته، خصصت له أموالًا عظيمة ويقال إن كل مريض كانت نفقاته فى كل يوم دينارا، وكان له شخصان يقومان بخدمته، وكان المؤرقون من المرضى يعزلون فى قاعة منفردة، يشنفون فيها أذانهم بسماع ألحان الموسيقى الشجية، أو يتسلون باستماع القصص يلقيها عليهم القصاص، أما من يتماثلون للشفاء، فيعزلون ويتمتعون بمشاهدة الرقص وتمثل أمامهم الروايات المضحكة.

يعطى للمريض عند خروجه خمس قطع من الذهب حتى لا يضطر إلى العمل الشاق فى الحال.

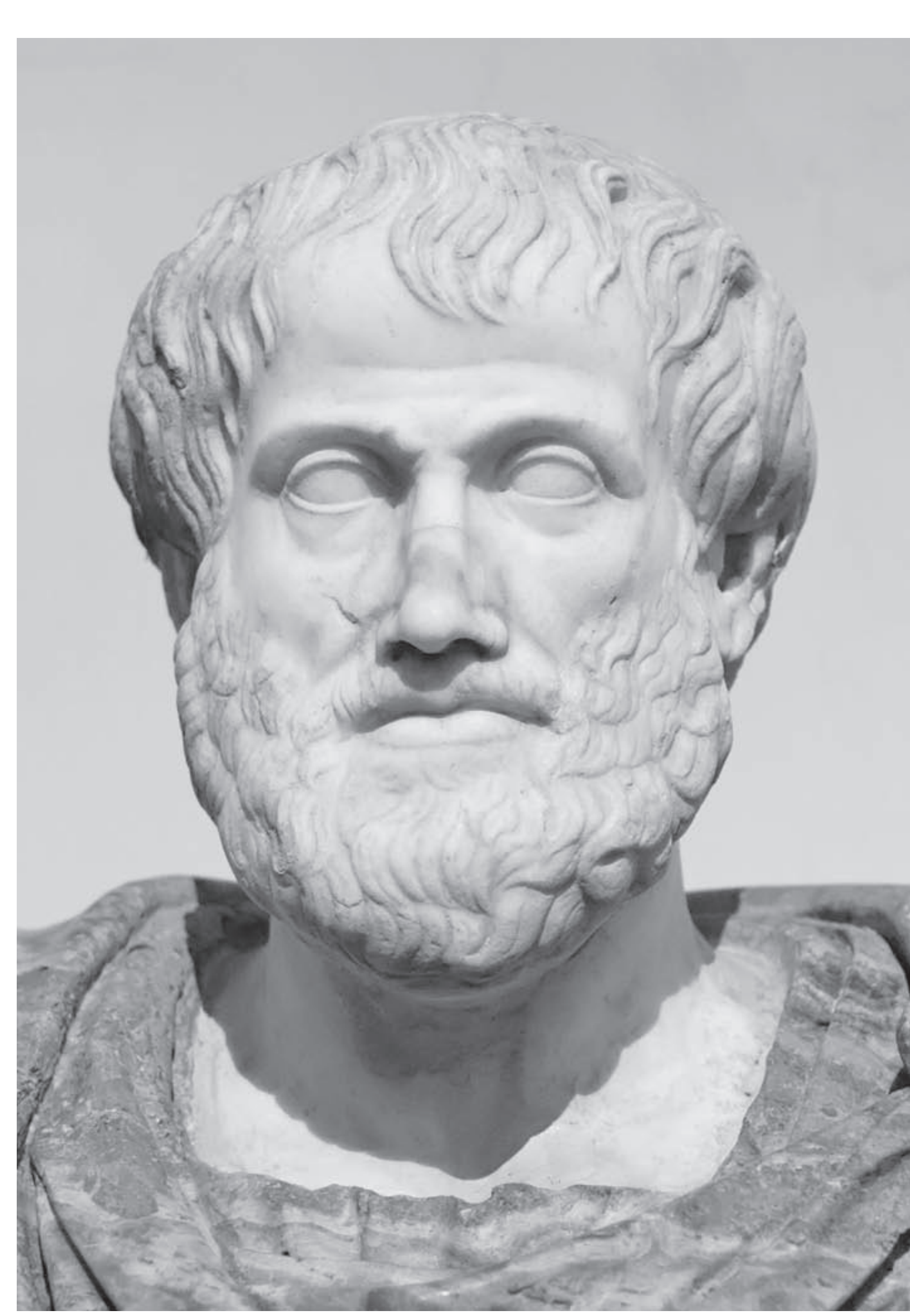
وقال بريس دافن فى كتابه «الفن العربى وأثار القاهرة» عن ذلك البيمارستان:

«كانت قاعات المرضى تدفأ باحراق البخور أو تبرد بالمراوح الكبيرة الممتدة من طرف القاعة إلى الطرف الثانى، وكانت أرض القاعات تغطى بأغصان أشجار الحناء أو شجر الرمان.

وللأسف اضمحل هذا البهاء وزالت رسومه بسبب ظلم الترك والمماليك وإهمالهم وتبديد أمواله.

وعندما دخله المسيو جومار من علماء الحملة الفرنسية كان عدد المرضى فيه خمسين من المجانين، يسكنون الدور الأرضى مفتوحًا من كل جانب، وليس به أسرة أو أثاث وكان طعام نزلائه مقتصرا على الخبز السئ والعدس وكانت بعض النساء فيه عرايا لا شئ يسترهن».

تعانق
مصر واليونان
على ضفة قصور الثقافة

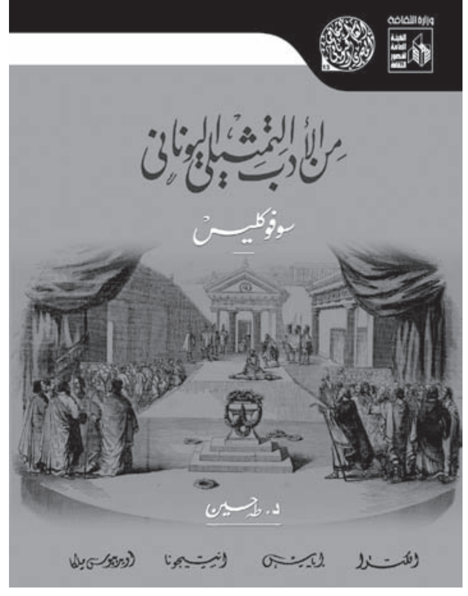

أرسطو

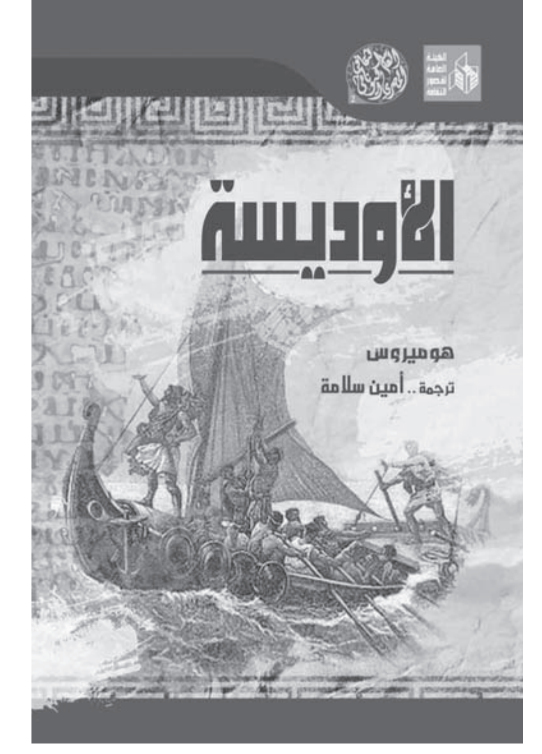
اعتاد التاجر المينيوى «نابوليس» ابن كريت أن يقضى أيامه فى مصر لدى حارس الحوانيت «أنوب» الذى خصص له مكانًا فى بيته منذ أنقذ نابوليس من الغرق، وكانا يتبادلان الحديث حول ما يدور فى مجالس العلم وعما اكتشفوه من أسرار الأرض والسماء بنجومها وكواكبها والعلوم التى ابتدعها المصريون، بينما كان نابوليس يلقى عليه شىء من الشعر الذى سمعه فى أثينا أو صقلية وغيرها، ويهديه بعض المنحوتات التى لا مثيل لها، وهكذا امتد نهر العلم من مصر إلى اليونان التى بلغ وهج إبداعها مصر بدوره.

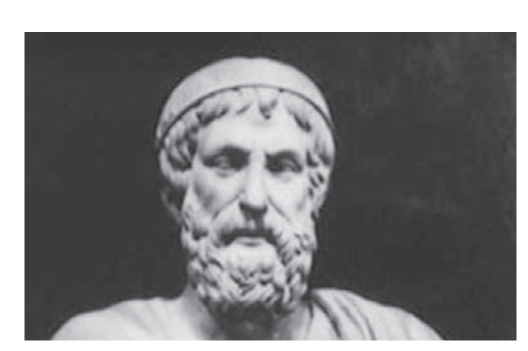
جمال المراغى

ظلت بقوة هذه العلاقة التى وثقها التاريخ بين مصر واليونان عبر قرون وصولًا لموقف اليونانيين المعاصرين والمتمثل فى المرشدين الذين رفضوا ترك العمل فى قناة السويس بعدما أممها المصريون، إلا أن العلاقات بدت فاترة خلال العقود الأخيرة دون سبب واضح، إلا أن إرادة البلدين حكومة وشعب فى السنوات الأخيرة أخذت تمهد لإحياء العلاقات الحضارية الراسخة، وفى خضم ذلك يحتفى البلدان بالعام المصرى اليونانى، وقد أدت الهيئة العامة لقصور الثقافة دورها تعبيرًا عن هذه الإرادة.

خصص مشروع النشر المستمر بقصور الثقافة جزءًا خاصًا لعدد من كلاسيكيات الكتب اليونانية التى أُنتقيت بعناية لتقدم لقرائها رؤية لطبيعة الحضارة والثقافة اليونانية التى كان زادها وزوادها الأدب ودُرّته الشعر، والإبداع الفنى الذى يتجلى فى المسرح، والتفلسف الذى كان الأرضية الخصبة لكل إبداع أدبى وفنى، وتضمنت المجموعة المنتقاة ١١ عنوانًا و١٣ كتابًا بعضها نادرًا وكأنه يُنشر لأول مرة.







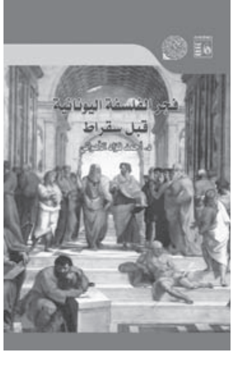
هوميروس





أُنتقيت العناوين بعناية لتقدم لقرائها رؤية لطبيعة الحضارة والثقافة اليونانية

أريستوفانيس





أفلاطون

يمتزج الشعر بالفلسفة والتاريخ والمسرح بل والعديد من القيم الاجتماعية والأخلاقية فى أهم ملحمتين فى التاريخ الإنسانى على الأرض؛ «الإلياذة» التى تروى قصة المكان الذى دارت فيه حربًا ضارية بين جيشين وحصار دام عشر سنوات، اكتفت الملحمة بشهوره الأخيرة التى شهدت خدعة الحصان، وأظهر الراوى الذى ينتمى للمنتصر موضوعيته الشديدة بإنصافه للمهزوم ورؤيته له بأنه أكثر شجاعة وأخلاقًا، بل وإن الحق معه كونه يدافع عن بلاده ضد من جاء طامعًا يغزوه.

أدرك الراوى «هوميروس» حقيقة ما كان يحدث ولم يمنعه عن ذلك كونه ضريرًا، فكان لديه بصيرة تقوده للتفريق بين صدق المشاعر والنوايا وزيفها، وحتى يعرف الجميع حقيقة ما حدث ذهب يتجول ويرويها بدقة، ثم حرص على أن يحفظها غيره لينقلها للأجيال القادمة دون تحريف، وبقوة هوميروس عاشت الملحمتان تتناقلهما ألسن المنشدين لنحو خمسة قرون حتى قرار الحاكم «بيزيستراتوس» أن يسجلها، ولم يكتفِ بما يردده المنشدون، بل ألّف بعثة لتخوض رحلة لتقصّى أبياتها وتحققها تحقيقًا دقيقًا ثم تسجلها، ليتم إنشادها فى احتفالات وطنية كبيرة.
بينما تروى الملحمة الأولى قصة المكان والمعركة واكتسبت اسمها منه؛ جاءت «الأوديسة» بملحمة تتعلق بالإنسان ويراها راويها أهم وأشرف، عن صراع ومعركة من نوع آخر، ورحلة خاضها البطل «أوديسيوس» - والذى نسبت له الملحمة - من أجل العودة للوطن، قاوم من خلالها الطبيعة وأهوالها،

وقام بترجمة الملحمتين عن اللغة اليونانية، أمين سلامة (١٩٢١- ١٩٩٨)؛ ذلك الرجل الشغوف والمولع بالثقافة اليونانية والرومانية، والذى أُنتدب لتدريس اللغات اليونانية واللاتينية والإنجليزية فى الجامعات المصرية والأمريكية بالقاهرة رغم أنه لم يكن أكاديميًا، ولم ينل درجة الدكتوراه، بل اكتفى بالماجستير فى الآداب اليونانية والرومانية، قضى نحو سبع سنوات فى ترجمة ومراجعة «الإلياذة»، وثمان أخرى فى ترجمة ومراجعة «الأوديسة»، ولسلامة ستة عناوين وثمانية كتب ضمن مجموعة العام المصرى اليونانى.

لم يحظ الشاعر والملهم المسرحى اليونانى «أريستوفانيس» (٤٤٦ق.م-٣٨٦ق.م) بما ظفر به أقرانه أمثال «سوفوكليس»، «يوربيديس» و«أسخولوس» رغم القيمة الكبيرة لما قدمه من أعمال تجاوزت الأربعين لم يصلنا منها سوى ١١ مسرحية جمع وترجم «أمين سلامة» ١٠ منها ووضعها فى ثلاثة مجلدات تمثل الأعمال الكاملة له، يغلب عليها طابع الهجاء السياسى، يتضمن الأول أربعة منها وهى «الفرسان» عن فساد السلطة عندما يسيطر عليها الهوى، والثانية «الأخارنيانية أو الأخارنيانيون» والمعروفة أيضًا بـ «شيوخ أخارناى» التى تتناول الحرب وويلاتها، الثالثة «السلام أو الصلح» عن محاولات التخلص من آثار الحرب، والرابعة «ليزيستراتا» التى يدفع النساء فيها على الانتفاض فى وجه الرجال من أجل وقف الحروب.

ويحوى المجلد الثانى مسرحيتين، إحداهما «الزنابير» التى خصصها لنقد القضاة وظلمهم، والثانية «الطيور» عن المؤامرات التى تُحاك ضد أثينا بعد توقيع معاهدة الصلح التى لم تكن سوى هدنة مؤقتة، أما المجلد الثالث فيتضمن أربع أخرى وهى «المجلس القومى للسيدات أو الأكلسياوزساى» يذهب فيها إلى التحالفات التى أخذت تتشكل بعد الحرب خوفًا من نقد اتفاق الصلح أو طمعًا فيما لدى الغير، «بلوتوس» عن النهوض بعد الهزيمة، «محكمة النساء أو الثيسموفوريازوساى» عن العيدين الكبير والصغير اللذين اعتاد الأغارقة أن يحتفلوا بهما ويمثلان تجديدًا للعهد بالقوانين الإلهية والاجتماعية على الأرض، و«السحب» ويهاجم فيها نظام السفسطة فى التعليم الذى يستهدف النيل من تراثهم وطمس هويتهم.

وجد الشاعر «أوفيد» أو «ببليوس أوفيديوس ناسو» (٤٣ق.م-١٧م) نفسه فى العشق وقصصه، ودعمه فى ذلك تجاربه الجمة التى جعلته خبيرًا فى العلاقات العاطفية والجسدية وسلوكيات النساء والرجال على حد سواء، ومن مؤلفاته التى تسببت فى نفيه حتى وافته المنية غريبًا كان «فن الحب وعلاجه» الذى يقع فى ثلاث أنشودات؛ الأول صغير للغاية عن «فن التجميل» ثم «فن الحب» فى ثلاثة أبواب، فى الأول؛ ينصح العاشق بالمكان الذى يبحث فيه عن معشوقة له وكيفية كسب ودها، وفى الثانى؛ يقدم نصائح عن كيفية احتفاظ العاشق بحبه، وفى الثالث؛ اختص النساء بنصائحه لكسب الرجال والاحتفاظ بهم، بينما وجّه فى قصيدته «علاج الحب» نصائحه للرجال بالكف عن الحب





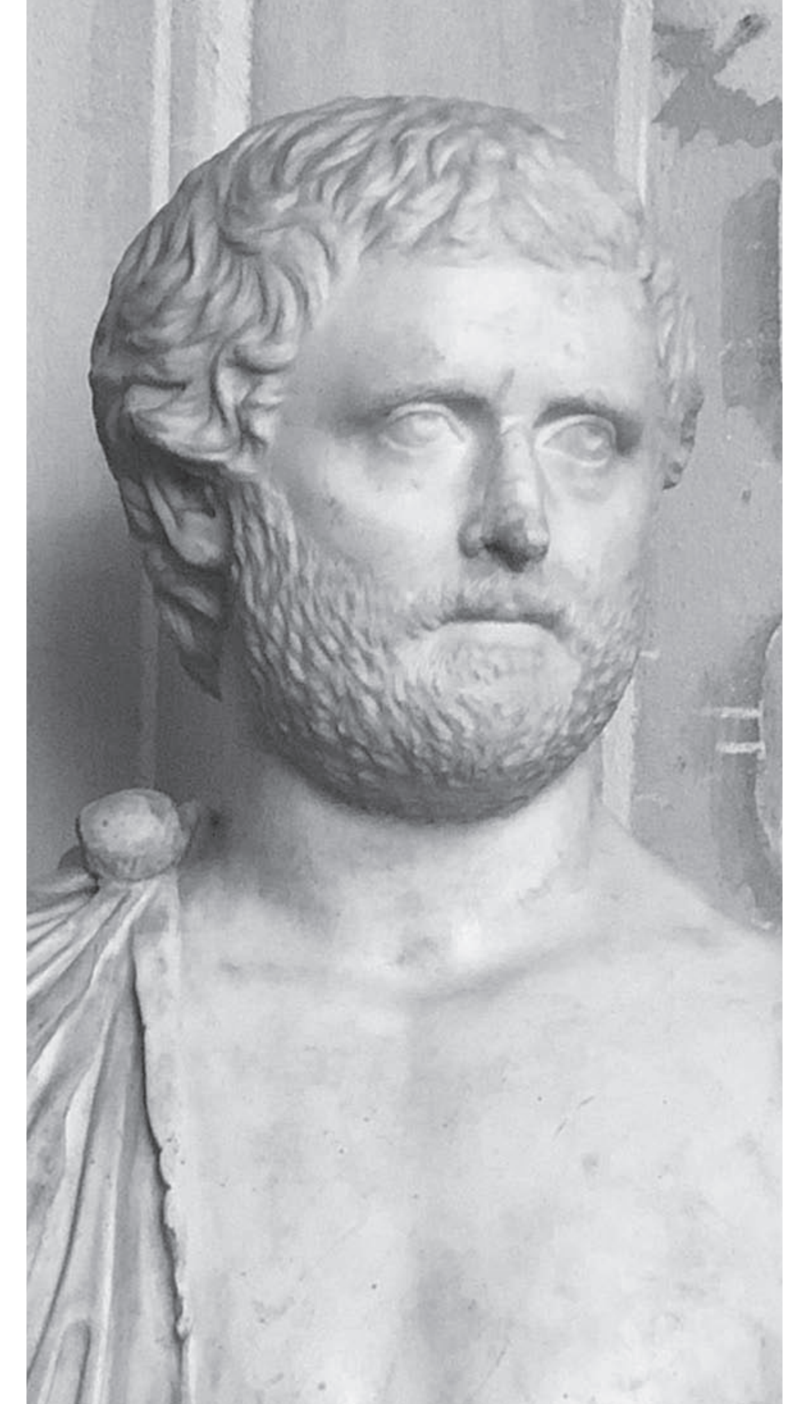
لم يحظ الشاعر والملهم المسرحى «أريستوفانيس» بما ظفر به أقرانه





إذا لزم الأمر وما يحتاجونه لذلك، ويمكن للنساء الاستفادة من هذه النصائح أيضًا، وتتضمن المجموعة ترجمة خاصة ونادرة لهذا الكتاب لـ «أمين سلامة» تتميز بالسلاسة والسرد المباشر.

أقدم فيلسوفنا الدكتور فؤاد زكريا على عمل دراسة دقيقة وافية عن واحدة من أهم محاورات أفلاطون التى يرجح أن تكون ثلاثين محاورة، وهى الجمهورية التى ربما تمثل إجمالًا لفكره الفلسفى



أوفيد

درس «فؤاد زكريا» أهم محاورات «أفلاطون» وهى الجمهورية

الذى ناقشه من زوايا مختلفه فى كتبه ومحاوراته، وفيها تعامل مع الإنسان كوحدة واحدة لا تقبل الانقسام لجانب نظرى وآخر عملى، وهو محور كل الدروب المعرفية وخاصة السياسية، وحلل زكريا ما أسس به أفلاطون لجمهوريته العادلة بأفكار محددة ومذهب أخلاقى لا غنى عنه وبعد المدخلى التحليلى قدّم لنا ترجمة لهذه المحاورة فى عشرة أجزاء أو كتب فى «جمهورية أفلاطون».

أفنى «أمين سلامة» جزءًا آخرًا من عمره فى عمل نحو ١٢ معجمًا تتعلق بالحضارتين اليونانية والرومانية ويؤكد ابن أخيه أن هناك مخطوطات لمعاجم أخرى لم تُنشر، بعضها ترجمها عن أصل، والبعض الآخر نتاج بحثه وتدقيقه، ومن أهمها معجم أعلام الأساطير اليونانية والرومانية وهو ترجمة لكتاب «دليل الأساطير الكلاسيكية» الذى وضعه أستاذ اللغتين اللاتينية واليونانية «جوستافو أدولفو هارير» (١٨٨٦-١٩٤٣) و«جورج هاو» (١٨٧٦-١٩٣٦) وقد نُشر عام ١٩٢٩، وقام سلامة بتعريب الحروف من اللاتينية إلى العربية وحتى الليّنة منها، ورتبها بحسب الأبجدية العربية، وفى تعرضه للأساطير والمقصود بها فى مقدمته سجّل أن الإغريق هم أول من جعلوا آلتهم على أشكالهم وهو أمر لم يكن موجودًا فى حينه فى مصر أو العراق.

بعد رحيله بما يقرب من ربع قرن، كشف لنا سلامة عن كاتب يونانى هام وأحد أبرز شعراء الكوميديا الإغريقية، والأثينية خاصة، «ميناندر» (٣٤٢ق.م-٢٩١ق.م) الذى لم ينتبه له أحد نظرًا لاندثار الكثير من أعماله، وما تبقى منه ووصل إلينا يزيد على مجموعة قطع صغيرة مما مجموعه ٢٤ نص تشير عدة مصادر أنه نشرها، ويعد ميناندر رائدًا لما عُرف بالكوميديا الأخلاقية وكان أكثر الكتّاب الأغارقة قدرة على تكوين شخصيته بملامح واضحة، ويتضمن كتاب «مسرحيات ميناندر» ثلاثة نصوص شبه مكتملة وهى «المتقاضون» فى خمسة فصول والتى تحّس على حُسن النوايا، «فتاة ساموس» فى ثلاثة فصول والتى تكرّس لحق الإنسان فى الحب غير المشروط، و«الفتاة التى يُقص شعرها قصيرًا» فى خمسة فصول، والتى تقدّم صورًا أكثر قيمة من التضحية وراؤها حب إنسانى يؤسس لعلاقات اجتماعية قوية.

لا تكتمل أى رحلة مع الكلاسيكيات اليونانية دون التوقف عند ناصية أبو الفكر والتفلسف والمعلم الأول على الأرض «أرسطوطاليس» (٣٨٤ق.م-٣٢٢ق.م) الذى يدفعنا دفعًا تجاه دراسة أستاذ الأدب العربى الذى وثق القديم بالحديث واقتنص ترجمة عتيقة ولكنها وُضعت بعمق لكتاب «فى الشعر لأرسطوطاليس» من قِبل فيلسوف عربى عاش فى القرن التاسع الميلادى وهو أبو بشر متّى بن يونس القنائى وذلك فى بغداد أثناء زمن الخليفة الرضى بالله.

وفى الوقت الذى استنكر فيه البعض ريادة أرسطو ووجدها فى أستاذه «سقراط» (٤٧٠ق.م-٣٩٩ق.م) الذى تأثر به وإن كان لم يعاصره؛ فإن فيلسوفنا الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى (١٩٠٨-١٩٧٠) رأى أن الفكر الإنسانى لا يتجزأ وبالتالى؛ فإن لنشأة الفلسفة قبل سقراط قيمتها ووضع رؤيته فى كتاب «فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط»، وكان قبلها قد ذهب فى درب أستاذه أحمد لطفى السيد فى استكمال أعمال أرسطوطاليس الذى ترجم له الكون والفساد، السياسة، والأخلاق، ليترجم له الأهوانى بدوره «كتاب النفس» بمعاونة لغوية من الأب «جورج شحاتة قنواتى» (١٩٠٥-١٩٩٣)، ويكتمل العناق المصرى اليونانى بسوفوكليس، ليس بترجمات المتخصص أمين سلامة التى لا غبار عليها، ولكن برؤية عميد الأدب العربى «طه حسين» الذى ترجم له فى شبابه أربع مسرحيات وهى «ألكترا»، «أياس»، «أنتيجونا» و«أويديبوس ملكًا».

البحث عن المدينة الفاضلة فى «العودة إلى الشرنقة»

تونس - ساسى حمام

«العودة إلى الشرنقة» نص مسرحى للقاصة المصرية نهى صبحى. هذا النص ليس عملها الإبداعى الأول، فقد نشرت قبله أعمالًا قصصية نالت إعجاب القراء ونوه بها النقاد فى مصر وغير مصر ونالت عدة جوائز.

وقد اختارت المبدعة أن تكتب نصها المسرحى باللغة العربية الفصحى فى هذا الزمن الذى طغت فيه الكتابة والتمثيل باللهجات الدارجة المحلية ونادرًا ما نجد نصًا مسرحيًا باللغة العربية.

مغامرة أقدمت عليها المبدعة وثقة بالنفس ودليل على الإقدام وعلى إيمانها بأن اللغة العربية قادرة على أن تكون لغة المسرح وأداة للاتصال بالجمهور بمختلف أصنافه وأداة لتبليغ المواقف والرؤى والأفكار التى يريد المؤلف طرحها ومناقشتها على لسان الممثلين على خشبة المسرح أو عند قراءة النص المسرحى.

وقد استعملت المبدعة لغة عربية للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية والجمالية، سلسة راقية متينة ليس فيها ضعف أو هزال، كلماتها وجملها يسيرة سهلة، واضحة، شيقة، شعرية وموحية دون استعمال الغريب والصعب من الألفاظ.

العنوان جزء لا يتجزأ من النص المسرحى وهو ركن أساسى، إذ هو العتبة الأولى التى تصل بين المبدع والمتلقى وهو الدافع لقراءة العمل والولوج إلى غياهبه وكشف أغواره وفك رموزه.

وقد توفقت المبدعة وأحسنت اختيار عنوان لمسرحيتها ذى أبعاد دلالية وموحيًا بمحتوى النص ويساعد القارئ على تحليله ويثير فى نفسه الفضول ويستفزه ويحفزه على قراءة النص المسرحى وكشف طبيعته وجلاء غموضه ومعرفة مضمونه.

يوحى العنوان «العودة إلى الشرنقة» بالخروج من الشرنقة التى ترمز إلى العزلة والانكفاء على الذات والظلمة والصمت والوحدة. ولكن لماذا الرجوع إليها والإنسان بطبعه يتوق ويرغب دائمًا أن يتمتع بالحرية؟ فهل كان الخروج طوعًا أم قسرًا؟ وهل كان الخروج توقًا إلى الحرية أم بحثًا عن المدينة الفاضلة؟ أم حبًا فى العيش فى مجتمع تسوده قيم الحب والخير والجمال؟



نهى صبحى



ـــى الشرنقة»

وفقت نهى صبحى فى اختيار عنوان مسرحيتها الذى يحمل أبعادًا دلالية موحية

والدعوة إلى العودة إلى الشرنقة هل هى نتيجة أحداث ووقائع ومشاهدات وخيبات امل؟
الإهداء لوحة شعرية أنيقة تقطر محبة خالصة، كتلة من المشاعر الرقيقة والأحاسيس المرهفة. يحمل فكرة النص ويوحى إليها ويمنح القارئ استعدادًا للتوغل فيه وقراءته ويوحى بدلالات ترتبط بالنص وتتواشج معه.
هو تقدير من المبدعة لأمها وعرفان لها بالجميل، فهى (هالة النور التى تحرسها بالدعاء والحصن المتين الذى يحميها من هجمات غير متوقعة)، كلمات منمقة جميلة تنم عن علاقة ودية وحميمية، أليست الأم الحضن الدافئ الذى نلجأ إليه فى أوقات الشدة وهى النور الذى يضىء لنا الطريق عندما تسود الظلمة وتستبد بنا الحيرة وهى قبل ذلك رحم الطمأنينة والأمن. أليس رحم الأم يشبه الشرنقة؟
لتضفى المبدعة جوًا من الغموض والغرابة والرهبة تستهل نصها المسرحى بأصوات غريبة وهدير محركات طائرة فقدت هويتها وطريقها فى الأفق فتحط اضطراريًا على حافة الهاوية وتمزق خلايا غلاف الشرنقة فيخرج أطفال أبرياء من الشرنقة.
المشهد الأول مديح للعزلة وحوار بين رجل وامرأة حول العزلة وفوائدها. المرأة تريد إخراجه من عزلته فيرفض رفضًا باتًا ويشكر العزلة ويمدحها ويعدد محاسنها التى تقدم الوجبة الدسمة لإشباع الذات واكتشاف الذات البشرية وهى الحقيقة المطلقة والبئر التى لا تنضب مياهها وبقدر ما غطس فيها الإنسان أكثر بقدر ما فاز بالحقيقة والكينونة.
أما المشهد الثانى فهو حوار طرفه الأول رجل فلاح صاحب أرض، يغرس شجرة غريبة أوراقها حمراء وسيقانها وأغصانها سوداء، إنها شجرة غريبة عجيبة يحاول الرجل الثانى التسلط على الفلاح واغتصاب أرضه بحجة أن الشجرة تنبعث منها روائح كريهة وتسيل الدماء من بين أوراقها، ورغم محاولات الفلاح التمسك أو اقتسامها، إلا أن الشرطة تسجن صاحب الأرض، وهى إشارة إلى ما يقع من اغتصاب للأرض والعِرض فى فلسطين وما يتعرض له الفلسطينيون من ظلم وقهر على أيدى العصابات الصهيونية لأنهم يعتقدون أنهم شعب الله المختار. يخاطب الشرطى الثانى الفلاح ويقول له: تأكد أننا لا ننتمى إلى جنسك، بالتأكيد نحن خلقنا الله لأنه يحبنا. أما أنتم خلقكم الله لتشقون، أما هذا البائس «يلقى بالرجل المجروح على المسرح ويشير له» يظن أن الله خلقه لـ ...
المشهد الرابع يمثل الصراع بين الأجيال وتمسك الآباء بالقيم والعادات والتقاليد التى تربوا ونشأوا عليها ولا يرضون عنها بديلا، أما الشباب فهم تواقون إلى ثقافة حداثية عصرية تتماشى وقيم عصرهم الذين يعيشون فيه ويرفضون العيش فى الماضى ونتيجة الصدام العنيف الذى يقع بينهم وتمسك كل طرف برأيه يقرر الشباب الهجرة إلى مكان جديد يجدون فيه الراحة والوظيفة الجديدة والهوية الجديدة والحرية التى ينشدونها والمدرسة الجديدة.
الملاحظ فى هذا المشهد أن الفتاة والشاب يضعان أقنعة على وجهيهما وكأنهما يتكلمان بلسان كل الفتيات والشباب. وينتهى المشهد بإقرار الجميع بأن ليس لهم مكان على هذه الأرض فى زمن الزيف ويفضلون الرجوع الى الشرنقة، أنهم لم يستطيعوا التعايش مع هذه الصراعات بين فئات المجتمع نتيجة انتماءاتهم المختلفة.
هذا المشهد يعبر عن رفض الشباب الانتماء لهذا الزمن الراهن المعيش وما يسوده من انقطاع الصلة مع الماضى وما يخلقه فى النفس من شعور بالغربة والاغتراب والضياع والرفض والتمرد.
إنه عالم موبوء، خراب، يباب، يسوده الظلم والصراعات بين أفراد العائلة الواحدة وبين مكونات المجتمع وحروب مذهبية ودينية وعرقية وقتل على الهوية وشباب منبت ضائع حائر عاجز عن تحقيق أحلامه يتوق للهجرة ... إنه عالم مجنون، لذلك يتحول المسرح فى المشهد الخامس إلى مستشفى للأمراض العقلية والعصبية والعنصرية والعصرية، نزلاؤه الشخصيات التى ظهرت فى المشاهد السابقة، كل منهم على فراشه متقوقعًا وأجسادهم ملفوفة بخيوط شرنقة. وتظهر الفتاة الأولى وتحرضهم على التخلص من خيوط الشرنقة والخروج منها لأنهم لا يجدون داخلها إلا الكائنات اللزجة التى تنتظر أكل الروح.
بعد هذه المشاهد المغرقة فى اليأس والسواد لابد للمبدعة أن تفتح كوة للأمل فيمزق الممثلون الشرانق ويرقصون فرحًا ويتعاون الجميع على النهوض من جديد وينتهى العرض بابتسامة جميلة تفيض أملًا وثقة فى المستقبل.
إن مسرحية «العودة إلى الشرنقة» للمبدعة نهى صبحى تنتصر للعمل والحكمة من أجل أن يعم العالم السلم الاجتماعى والسياسى المجمع، ودعوة لتخليص العالم من الظلم والقهر واليأس، ودعوة لنبذ كل ما يعيق التقدم من عادات وتقاليد.

المسرحية تنتصر للعمل والحكمة وتدعو إلى تخليص العالم من الظلم والقهر واليأس

حمل سعيد تقىّ الدين السخرية شعارًا حكَميًّا يسرّبه إلى ما يكتب ويصوّر، وهو القائل: «إن السخرية حكمة لأنها تفلسف الحياة قوةً إذ هى تستخفّ بكل قوة .. والحياة وقد أخصبت فى نفسى تجاربها وأهوالها ومخاطرها، نعيمها وجحيمها، ما تركت فى نفسى إلا الهزء بنفسى وبكل ما مرّ بى ومَن مرّ بى». فجاءت سخرية الكاتب تلقائية بوصفها نابعة من طبيعته، ومَلَكَة من ملكاته يمارسها فى حياته اليومية؛ فانطبعت فى أسلوبه. حاكى القضايا والموضوعات المطروحة فى مقالاته وقصصه ومسرحياته بسخرية، وهزئ بالكل حتى من نفسه عندما يرتسم راويًا متكلمًا، أو حين يتشظّى إلى شخصيات أخرى ترد فى نصوصه. وإن صوّر الموضوعات الأكثر جدّية ومأساوية بهزل، فذلك ليكشف سخف الأسباب التى تؤدّى إلى مثل تلك النهايات، أو عقم الصراعات. من هنا جاء ثراء نصوصه بجدّ يقابله معادل هزلى.

فمن هو سعيد تقىّ الدين (١٩٠٤- ١٩٦٠)؟

سعيد تقىّ الدين

حين تصبح السخرية حكمة تستخفّ بكلّ قوّة

د. سمية عزام

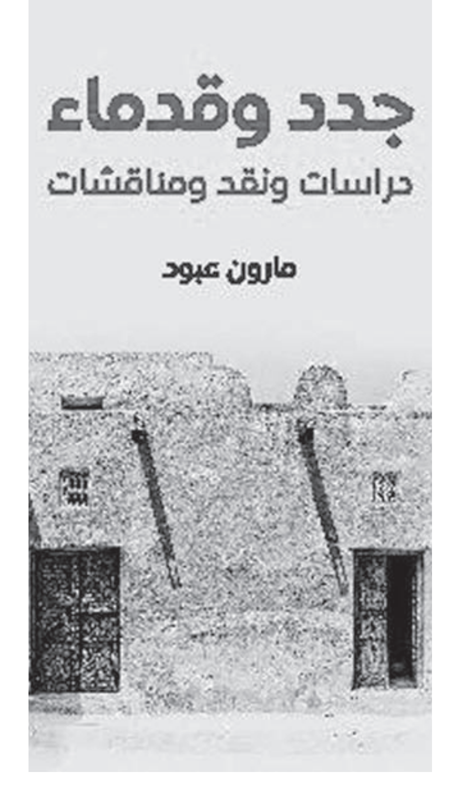


تخرّج فى الجامعة الأمريكية فى بيروت. حفلت حياته بالنشاطات منذ كان طالبًا؛ فترأّس جمعية «العروة الوثقى» وحرّر مجلّتها (١٩٢٤). نشر مقالاته فى دوريّات بيروتية ومصرية، ألّف باكورة مسرحياته «لولا المحامى» و«قضى الأمر» (١٩٢٤-١٩٢٥). ثم هاجر إلى الفيلبين ليعمل فى التجارة. بعد انقطاع عن الكتابة دام أكثر من عشر سنوات، عاد ليكتب مسرحيته «نخب العدو» ومجموعته القصصية الأولى «الثلج الأسود» (١٩٤٦). وتخبر ابنته الوحيدة ديانا أن كان لوالدتها «بياتريس جوزف» الفضل فى عودته إلى الكتابة.

أسّس فى مانيلا الجمعية اللبنانية السورية، وانتُخب رئيسًا لها، وعُيّن قنصلًا فخريًا للبنان (١٩٤٦). نشر مسرحية «حفنة ريح» مع المجموعة القصصية «موجة نار» (١٩٤٨)، و«غابة الكافور» (١٩٥١). بُعيد عودته إلى وطنه (١٩٤٨)، انتُخب رئيسًا لجمعية متخرّجى الجامعة الأمريكية، وترأس تحرير مجلة الجمعية «الكلّية» الصادرة باللغة الإنكليزية. حضنت مقالاته و«رفّات الأجنحة» دوريات مثل: «بيروت»، و«بيروت المساء»، و«الصيّاد»، و«الحياة». إلى أن أصدر مسرحيته «المنبوذ» (١٩٥٣) وقد نالت جائزة «جمعية أهل القلم»، ومجموعته القصصية «ربيع الخريف» (١٩٥٤).

انتمى إلى الحزب السورى القومى الاجتماعى عام ١٩٥١، مؤسّسًا جمعيّة «كل مواطن خفير»، ومحدّدًا دورها فى ملاحقة العملاء. وأوكلت إليه عمادة إذاعة الحزب (١٩٥٥م). حُكم عليه بالإعدام مرّتين لمشاركته فى إعداد انقلاب. والجدير ذكره أنه أراد، قبل انتظامه فى الحزب، أن يتثبّت من أمور ثلاثة، هى: أن الحزب لا يحاول هدم لبنان، وأن لا يكون العنف من بعض أساليب المحازبين، وأن لا يؤمر بكتابة شىء أو الكفّ عن كتابة شىء. كتب فى المقالتين السياسيّة والأدبيّة، وفى فن الترسّل؛ فأصدر «سيداتى وسادتى» و«تبلّغوا وبلّغوا» (١٩٥٥)، و«غبار البحيرة» (١٩٥٧).

فى ظل الملاحقات السياسيّة له، هاجر إلى المكسيك ومن ثم إلى جزيرة سان أندروز فى كولومبيا (١٩٥٨)، حيث جمع كتابيه الأخيرين: «رياح فى شراعى» و«أنا والتنين»







مارون عبود

> من سمات البنية التعبيريّة عند تقى الدين القدرة على اللعب باللغة والتصوير لخلق الجماليات وإحراز متعة التلقّى

الذى صدر بعد وفاته بعام. نُقلت رفاته إلى مسقط رأسه فى بعقلين - جبل لبنان سنة ١٩٧١.

أدبه نتاج تجاربه وسياقات تاريخيّة عاشها

شهدت المرحلة التى عاشها الكاتب تحولات تاريخية، وتقلبات عالمية وإقليمية ومحلية كبرى: من صعود الحلم العربى بالنهضة والاستقلال والوحدة، إلى وقوع الحربين العالميتين، فسقوط الأحلام بصدور وعد بلفور وإقامة الانتداب الأوروبى على المنطقة بعد تقسيم التركة العثمانية – والعربية منها – ونشوء دولة لبنان الكبير فى مرحلة وسيطة وما أفضى إليه من تزكية لانتماءات ضيقة مذهبية ومناطقية. فضلاً عمّا نتج عن وضع فلسطين من هجرة يهودية متزايدة إلى أراضيها، وقيام الثورات فى وجهها، محلية وعربية، والنتيجة المشؤومة فى فشل المساعى لمنع حدوث التقسيم عام ١٩٤٨. وتاليًا إنشاء جيش الانقاذ العربى الذى أُثبطت جهوده أيضًا، نتيجة الخلافات العربية – العربية، الأمر الذى أدّى إلى ولادة الكيان اليهودي؛ فحمل أدب تقى الدين علامات ذلك العصر، آلامه، آماله وخيباته.

هذا على الصعيدين الإقليمى والعالمى، أما على صعيد التجربة الشخصية للكاتب، وبعد قراءتى نتاجه الأدبى واطلاعى على سيرته الذاتية المبثوثة فى الكثير من مقالاته ومقدمات كتبه، والمكتوبة بقلم غير قلمه، تكشّفت قصصه أمامى نُتَفًا من حياته، وتجلّيًا لتجاربه المتنوعة والمثيرة بتناقضاتها، بوصفه شخصية بارزة فى معظمها. وهو القائل إنّ سنّة الحياة هى التغيير والتبدل، وإنّ الدنيا كلّها هى الإنسان



الحيّ؛ مطبّقا بذلك شعار أدب الحياة.

من أين ينبثق هذا الضحك؟

من سمات البنية التعبيريّة عند تقى الدين القدرة على اللعب باللغة والتصوير لخلق الجماليات وإحراز متعة التلقّى. يبدو لقارئ نصوصه تمثّل رؤية موليير Molière فى مقولته: «لا هزل من دون حقيقة ولا حقيقة من دون هزل»، بحيث يقول إنّ «الهزء آلم أنواع الإهانات». ويتساءل مارون عبّود (١٨٨٦-١٩٦٢) فى كتابه «جدد وقدماء» تحت عنوان «سعيد تقىّ الدين الدرامائى»: من أين ينبثق هذا الضحك؟ ليجيب بأن ذلك يتكشّف فى ثلاثة مظاهر، هى: التعبير، والتكوين الذى يخلقه لأشخاصه، والموقف. ويتابع، موضّحًا أنّ «تكبير الأشياء الهزيلة الحقيرة هو عنصر هام عنده، بل هو وسيلته إلى إبراز شخوصه». هذا القول يؤكّده الناشر جان داية حين يقول إنّ السخرية لديه تعتمد على الكلمة اعتمادها على الفكرة والصورة.

أىّ إنسان يصوّر؟ وأى إنسان يريد؟

اشتهر عن تقى الدين براعته فى النحت، لا سيّما نحت الأسماء من صفات وأفعال، ليصبح الاسم علامة على ما يريد الهزء به، وعلى من يبتغى تحجيمه. لكنّ هذا النحت لا يبتعد عن سلاطة لسان عرفت عنه. نتعرّف بشخصيات فى مقالاته وقصصه، بقدر ما تثير الضحك، فهى موضع اشمئزاز. على غرار «عوسج شنديب» نجل «شمدص جهجاه»، من خلال نشر الصحف أخبارهما، لا لشىء إلا احتكامًا لوجاهة متوارثة. والعوسج والشنديب هما من النباتات الشوكيّة البريّة. وجهجاه لفظ يحيل على الوجاهة الفارغة والعجرفة باقترانه بالاسم شمدص العجيب. وتبجّل الصحافة –بيّاعة الفحم– عطوفة الوجيه «حصرم قنزوح» لتبذّل إحسانه، والسيدة حرمه «قرحة طعبروس» الأديبة الكبيرة.

أمّا الجيذور (صيغة تصغير) فهو الوضيع

الذى صار من علية القوم، لا أصالة ولا جذور له؛ عرف نعمة طارئة، فلم يحسن التعامل مع وضعه المستجدّ مقلّدًا طبقة لا ينتمى إليها؛ ليظهر نسخة مزيّفة أسوأ من طبقة لم يوفّرها تقى الدين بنقده. ولم يهمل طبقة التجّار المنافقين والمرابين، فأطلق على نموذج منهم اسم «مكحش»، والكحش بالعامية هو الطرد، وفعل قحش يعنى كسب بسرعة ونهم وشره. وآخر منحه اسم شهرة «جوهر» لأنه متنكّر لقيم أصيلة ربى عليها، فى مفارقة واضحة. وثالث هو «شرشوح القنبزى». وممثل فئة الساسة الفاسدين «طعبروس» صاحب الاسم المجوج. جميعها ألفاظ معجونة من القاموس الشعبى بنكهة خاصة بسعيد.

ولعلّ أشهر لفظين منحوتين لا يزالان فى ذاكرة جيل من اللبنانيين، «الزحفطون» و«الغطواز». والزحافطة هم متسلّقو المناصب بزحفهم على بطونهم، أى بالتملّق والتبعيّة العمياء والتذلّل. والغطواز هو من طاحت به غطرسة الوظيفة، فظنّ نفسه مثل شمدص جهجاه أنّ «الكرة الأرضية يسكنها هو وبليونان من مخاليق البشر. وليس للبليونين من أهميّة قط».

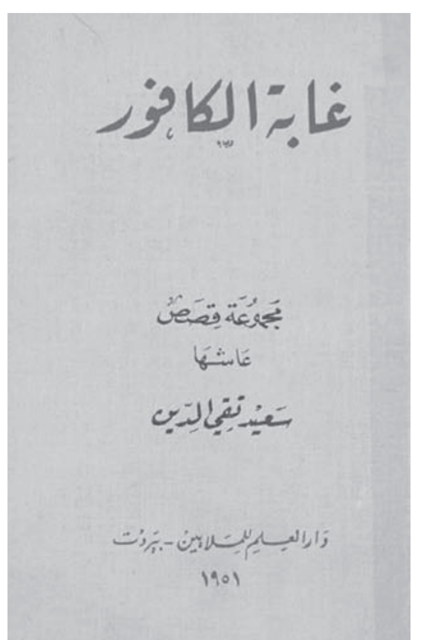
لا يحتاج القارئ إلى كثير عناء ليتبيّن الفئات البشريّة التى كانت بمرمى نقد سعيد، وأن يفهم تاليًا مقته للزيف والاستعلاء والنفاق والتبعيّة والتصاغر والزبائنيّة والطائفيّة والفساد والادّعاء فى المناحى الحيويّة- الاجتماعيّة كافة. غير أنّه من الغبن الاكتفاء برصد الأسماء المنحوتة والشخصيات المرسومة كاريكاتوريًا لإبراز الأسلوب التهكّمى لدى الكاتب. فقد اختطّ منهجًا أسلوبيًا متكاملًا فى المعجميّة والتراكيب والبناء، إذا ما توقفنا أمام قصصه. كأن يبنى، على سبيل التمثيل، قصّة على عبارة «يا عيب الشوم» (قصة «سمفونى» من مجموعة «ربيع الخريف») فى بناء دائرى تنقلب فيه المواقف وتتبادل الأدوار بين أخوين: كبير رصين ودائم التأنيب، وصغير لاهٍ، لكنّه يحظى بفرصة قول العبارة لمرّة وحيدة لكنّها حاسمة، فى موقف ينزلق إليه من كان يوبّخه كيفما اتّجه؛ وذلك باعتماد تقنيّة التقليل والتصغير.

أما فى قصة «كنز الكوسموس» من المجموعة نفسها، فقد دار البناء على عبارة «تحيا الكَسْمَسة» (لفظ من نحت سعيد بتعريب لفظ الكون cosmos) التى يتلقّنها العربى المغترب (الاغتراب بدلالتيه) فى إيمان راسخ وغير متبصّر بالأمميّة، وذلك لإظهار خديعة هذا المفهوم فى ظلّ الصراع القومى مع الصهيونيّة العالميّة.

الكبير الذى يصغر، والصغير الذى يتعملق

سأكتفى فى هذه السطور بالإضاءة على تقنيّتى الغروتيسك (التضخيم) والتقليل







يبرز المفارقات عن طريق المبالغة وتقنيات التقليل والتضخيم، وغالبًا فى مشاهد من الضحك الشعبى

فى رسم الشخصيّات والمواقف. ففى قصة «ضيعة الكلاب» (مجموعة «غابة الكافور») يصوّر تقىّ الدين الحال النفسيّة لفلاح حصل على مساعدة ماليّة من مغترب -ابن بك- رآها «ثروة هائلة»: «فهو شىء عظيم فى الحياة، شىء يحترم له قيمة. شىء يخاطب بـ (يا سيدى)» ، ويزور بيروت للمرّة الأولى، ويتعرّض لمكر تاجر يستغلّ سذاجة القروىّ وصفاءه. الفلاح هو «الراكب رقم ١ [واحد] فى صهوة تلك المكنة الجبّارة.. علا بوملحم أميالًا كثيرة نحو السماء حين ارتقى درجتين إلى مقعده فى البوسطة [الحافلة]، وأحسّ الدنيا صارت فعلًا تحت قدميه وأن سكان البسيطة مثل ركاب البوسطة خلفه.. بدت له أشجار الزيتون صغيرة إذ هو الآن يراها من علٍ لا من تحت أغصانها.. تفجّر ركاب البوسطة بالحداء على شرف الضيف المسافر». وفى طريق العودة بعد اكتشافه خداع التاجر، شعر بتضاؤل شأنه، وهبط إلى الأرض من جديد: «حشر نفسه فى أحد المقاعد الخلفية .. لمح أشجار الزيتون قد تعالت بواسق تتأوّد بعنف وتميل».

وفى «قصة غير عادية» (غابة الكافور)، لنضحك من تصوير حالتين للصحفىّ فى موقفين: بمواجهة رئيسه، وأمام شخصيّة يجرى معها حوارًا. يروى الصحفى: «-ما بالك شاخصًا إلىّ؟ رفسنى بقوله [رئيس التحرير]. لمحت بعينى الخلفية الباب ورائى ينصفق بعنف.. انحدرت من ذلك المكتب



ميخائيل باختين

هاربًا.. مذعورًا.. الخوف يدفع قدمى إلى الفرار». وفى مهمته للقاء الأديب تتضخم صورته بعين نفسه: «مشيت أتبختر.. بخطى الواثق من نفسه، كملاكم يمشى إلى الحلبة لينازل خصمًا.. رأيتنى أنظر إلى القصر من علٍ.. القصر فريستى وإنى النمر أمشى إليه».

المبالغة والكرنفالية والمفارقات

فى كتابه «الملحمة والرواية»، يعرّف الناقد الروسى ميخائيل باختين M. Bakhtine الكرنفال بأنّه «حدث شعبى يتوجّه ضد



الثقافة الرسمية السائدة. وسماته الازدواج القيمى وتعدّد الأصوات والضحك. وهو ثقافة فرعية نقدية تشكّك طقوسها فى الأخلاق السائدة والمعايير المتّبعة، تُقدّم فى سياق كاريكاتورى هزلى.. وبذلك، فإن النظرية الكرنفالية لا تُفصل عن السياق الاجتماعى.. والضحك يحافظ على الوضع القائم ويهدمه فى آن عبر إشاعة الثقافة النقدية التى تتوسّع وتنتشر.. والازدواج القيمى يرفض القيمة المطلقة، ويجعل كل قيمة نسبية.. حتى الشعب يسخر من نفسه. من هنا الاحتفال بالمتناقضات.. وهنا تنشأ علاقة جديدة أصلاً على اللغة والكلام».

فى قصة «صورة أم فريد» (مجموعة «الثلج الأسود») المثقّف فريد زهنان لم يَدُر به الزمان، بل مرّ عليه فى مغتربه الأميركى، ولولا سخاء عباس الجعفرى الأمّى لاشتكى فريد الجوع. هذا الجرديّ (من الجرد البعيد عن التمدّن) الذى حلّى الشاى بالملح صار مليونارًا. ويعقّب الراوى: الظاهر أن البقر أمهر بإلقاء دروس الحياة من شهادات أساتذة الجامعات.

لكنّه يحمل على المثقف الزائف بعنف. فيصف فريد بأنّه «لا شرف ولا ترف.. حبة رمل فى كومة رمال، خروف فى قطيع لا يزهو بقرن ولا يختال بإلية. اعوجّ طربوشه ولمع حذاؤه، وتدلّت من يسراه شهادة مدرسية.. وكان ممن جهلوا معنى الشباب المثقف الشاب المثقف فريد». ويتابع فى قصة «القدم الناطقة» مع الدكتور كامل الخجول والذاهل، واصفًا الضحك الشعبى منه: «مَن يعتزل الناس فى القرى يمسى موضوع أحاديثهم ومرمى هزئهم.. يروون الأقاصيص عن ذهوله.. يقولون مقهقهين: حين يعمّق الدكتور الموقّر تفكيره ويتعمّد استثارة قواه العقلية يمد يده فيحكّ قفاه.. من الطبيعى أن يضحك الجمهور لرؤية يد الدكتور تحك ما سمّوه (مفكّرة الأستاذ)».

وفى تصويره الكراهية الدفينة، يعمد إلى المبالغة (فى قصة "المرحوم"): أثارت رؤية الناطور فى نفس الفلاح بو توفيق عاصفة من الكره والغضب حين كان يفطر، "فأقبل يحزّ البندورة بشراسة كأنها قلب الناطور، ويهوى بقبضته على البصلة كأنها رأس خصمه، ويمزّق رغيف الخبز كأنه لحم عدوّه". ختامًا، أعرض مشهدًا لمظاهر الفساد السياسى من استهتار بالمنجزات العلميّة وهدر للمال العام (فى قصة "طعبروس"): "لنتكلم بصوت خافت مخافة أن تسمعنا الصحافة.. إن سَلفى [الوزير] باع أكثرها [السيارات] ولمّا نزل نطالبه بثمنها.. وبعضها مخرّب.. وما بقى أرسلته لاستقبال ابن عمى.. والمظلّة الهوائية.. اقتطعنا من نيلونها سروالًا أهديناه إلى رئيس بلدية الثريا.. وانتزعنا الكثير من حبالها لنشر غسيل الوزراء.. الصحافة ترش عليهم الوحول، فأبوابهم أبدًا قذرة يلزمها التنظيف".

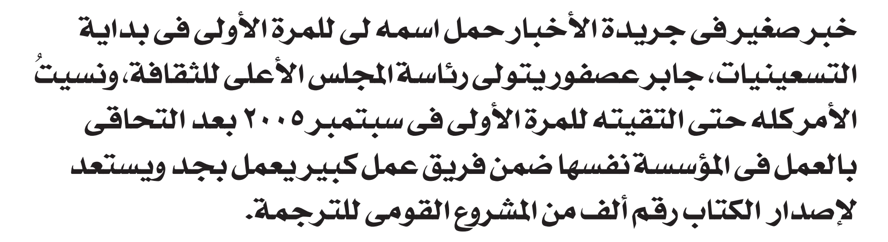
فى قصصه وضع سعيد الفلاح بمواجهة مع الناطور، والتلميذ إزاء معلّمته، والمثقف الفقير مع الأمّى الثرى، والمرؤوس قبالة رئيسه، والقومى أمام الأممى، والبروليتارى فى مواجهة مع الإمبريالى، والأخوين إمّا فى لوحة حقد وكراهية وإما فى سيناريو من اللوم والنصح اللطيف. فيبرز المفارقات من طريق المبالغة وتقنيات التقليل والتضخيم، وغالبًا فى مشاهد من الضحك الشعبى.

الدوائر المتداخلة: التضمين السردى

بالعودة إلى أجواء قصة «ضيعة الكلاب»، وكى نفهم سبب التسمية، فالقاصّ لم يتناول ثنائيّة الثقافة (المدينة)/ الطبيعة (القرية)، أو النفاق التجاري/ الطيبة إلا فى قصّة داخل قصة إطار لها مقاصد أعظم. ولهذا دلالات تؤكّد رؤية الكاتب إلى القضايا فى انجدالها وضرورة النظر فيها بوصفها متساوية الأهميّة، وإن فى تدرّج ملحوظ. والقصة الإطار تشير إلى التعصّب الطائفى فى تفسير موت الفلاح بوملحم فى طريق عودته إلى قريته، مخدوعًا ومقهورًا، فمات نتيجة إصابته بذبحة صدريّة قرب النهر. أمّا تفسير إحدى الشخصيّات الموتورة طائفيًا فكان كما يأتى فى القصة الإطار: «الله يلعن.. فى الربيع الماضى قتل «الجماعة» منهم [إشارة إلى طائفة دينيّة أخرى] رجلًا مسنًّا بعد أن نهبوه ونزعوا حذاءه ومسحوا وجهه بالصباغ الأزرق. أتعلم ماذا فعل أبناء الضيعة؟ تظاهروا أنهم صدّقوا التقرير الطبّى بأنّ الرجل مات بسكتة دماغيّة. هكذا تهرّبوا من واجب للأخذ بالثأر. تسألنى ما اسم الضيعة؟ اسمها ضيعة الكلاب».

سعيد تقىّ الدين يصحّ فيه قوله فى الإنسان العزيز بأنّه من تلمع الشمس على جبينه، فلا يقضى حياته منحنيًا أمام القوى، كما صدق فى قوله إنّه سبق الدهر ولم يماشِه فى طلبه للعظمة فى زمنه.





خبر صغير فى جريدة الأخبار حمل اسمه لى للمرة الأولى فى بداية التسعينيات، جابر عصفور يتولى رئاسة المجلس الأعلى للثقافة، ونسيتُ الأمر كله حتى التقيته للمرة الأولى فى سبتمبر ٢٠٠٥ بعد التحاقى بالعمل فى المؤسسة نفسها ضمن فريق عمل كبير يعمل بجد ويستعد لإصدار الكتاب رقم ألف من المشروع القومى للترجمة.

جابر عصفور
آخِر الآباء



تاميران محمود

انتبهتُ إلى دقته وشدة مراقبته لكل صغيرة وكبيرة فى هذا المشروع والحماس الذى يتملك كل مشارك ليختم المشروع القومى للترجمة الإصدار رقم ألف وترى الدولة حينها وجوب أهمية إنشاء مؤسسة ثقافية ذات ميزانية تعنى بشؤون الترجمة تحت رئاسة د. جابر عصفور بعد أن انتهت فترة خدمته كأمين عام للمجلس الأعلى للثقافة.

اجتمع بنا الدكتور – كما كنا نشير إليه – للمرة الأولى وقال لنا بلغته التى تتنقل بين الوعيد والتحفيز «سنبدأ العمل وسنتحمل المصاعب وعلى الكل أن يعى تمامًا أنى غير مهتم سوى بالأهداف والنتائج».

لم يمنحنا وعودا ولم يفسر جملته ولكنه ترك الأمر كله لشباب المركز القومى للترجمة الذين انطلقوا بجد وعناد للمساهمة فى تحقيق أهداف المركز وتذليل العقبات كلها لبلوغ هذه الأهداف.

كان حلما فخاطرًا فاحتمالًا
ثم أضحى حقيقة لا خيالًا

هكذا وقف د. جابر عصفور ليصف المركز القومى للترجمة بأبيات عزيز أباظة التى وصف بها يومًا ما مشروع السد العالى، وقف كالساحر يعرض أمام المؤتمر الدولى للترجمة عام ٢٠١٠ كيف استطاع المركز القومى للترجمة أن يترجم إلى العربية أهم العناوين من مختلف دول العالم عن ٣٥ لغة وأن يساهم فى خلق قاعدة جديدة من كوادر المترجمين الشباب حينها وأن يرفع مساهمة المرأة فى مجال الترجمة وقتها إلى مايقرب من ٢٥٠ سيدة مصرية وعربية.

لم يتخيل أحد وقتها أن فريق عمل مؤسسة داخل وزارة الثقافة لا يزيد عددهم على مائة فرد قادرين على كل هذا الكم من الإنتاج والذى وصل حتى مغادرته كرسى المركز إلى ٣٥ كتاب شهريًا.

وأنه يولى ثقته إلى مجموعة من الشباب كان يصقلهم بالقسوة الشديدة وكذلك اللين العجيب.

إذا صادفت العمل مع د. جابر عصفور فعليك اعتياد الحذر وتعلم ألا تترك شيئًا لقانون الصدفة، فهو دائمًا متسامح ولكنه لا يتهاون مع الحق. فقد خاض معركة حامية حاول فيها الوزير فاروق حسنى وقتها أن يجد حلًا وسطًا إلا أنه أصر بشكل كبير على خوض هذه المعركة للنهاية.

وحدث ذلك فى نهاية عام ٢٠٠٩؛ حيث كان هناك عددًا من الأعمال التى تُرجمت ضمن الألف الأولى من إصدارات المشروع القومى للترجمة قد نفدت من الأسواق فبدأ يعد لإعادة طباعتها مرة أخرى، وطفت على السطح مشكلة قانونية، هل يحق للمترجم أن يأخذ مكافأة الترجمة مرة أخرى؟!

وقتها لم تكن الإجابة واضحة إلا فى أذهاننا انطلاقًا من حرص الفريق كله على احترام حق المترجم ووصلت أوراق القضية إلى مجلس الدولة الذى ظل يبحث لشهور فى المسألة، فربما اعتاد القضاء المصرى أن يذهب الكاتب أو الفنان أو المنتج إلى ساحاته باحثًا عن حقه ساعيًا إلى إثباته، ولكن أن تذهب المؤسسة بنفسها بأوراق داعمة لحق مترجميها فكان أمرًا غريبًا لم تفهمه وزارة الثقافة حينها.

إلا أن المركز القومى للترجمة قد أرسى بذلك قاعدة واضحة أمام الجميع أن للمترجم حقًا أصيلًا فى العمل كما لمؤلفه بلغته الأصلية ويجب الحفاظ عليه. كان يردد على مسامعنا بلا كلل «كلنا هنا لخدمة الثقافة ولا يهان مثقف فى وجودى» بنفس نبرة صوته التى تحمل الحزم والوعيد.

رأيته وهو الأب المكلوم يقف على قدميه بعد أيام قليلة من خسارته لابنته، ليبنى مؤسسة وليدة سرعان ما ينتشر اسمها بالوطن العربى كله، وكلما أحرز المركز تقدمًا نجده أول المهنئين وليس من يتلقى التهنئة.

رأيته رئيس المؤسسة الذى يحرص على متابعه كل صغيرة وكبيرة، كل شاردة وواردة، يتحدث فينصت الجميع، يرحب بكل الأفكار وإن خالفته.

كان يرحب بالجميع فى مكتبه ويفسح لهم من وقته، يتجاذب أطراف الحديث مع الكبير والصغير لا فرق، ولكن احذر مباغتات جابر عصفور بسؤال لك فى صميم مهامك وتكون إجابتك غير مقنعة، وقتها ستعرف معنى أن الأستاذ يعرف أكثر، فلا داع لأن تتذاكى أو تكذب، إن أخطأت اعترف واعتذر قبل أن تصير عبرة.

جمعتنى بالدكتور جابر عدة حوادث تتميز بالطرافة ولكنه دائمًا كان صبورًا لحداثة سنى وحماستى المفرطة.

فكان من المعتاد أن نراه يدخل إلى مكاتبنا بغتة وأن يسألنا أمام مدرائنا عن الأحوال



المركز القومى للترجمة هو إنجازه الأكبر والأهم لما يقدمه من خدمة ثقافية عظيمة

ومـاذا ينقصنا لتحسين العمل ورفـع جودته ويحثنا على المشاركة بقوة فى كل خطوة لا كعاملين بالمؤسسة بل كشركاء حقيقيين.

أذكر يوم ٢٨ مارس عام ٢٠١٠ عندما افتتح منفذ البيع الرئيسى للمرة الأولى وحضر الوزير فاروق حسنى ليشاهد المكان مبديًا إعجابه الشديد لفخامة المنفذ مثنيًا على العمل، ليشير الدكتور جابر بيده نحوى ويقول للوزير «كله بهمة البنت دى».

شعرتُ بالرهبة من كلمته؛ أن تكون مسئولًا فى نظر جابر عصفور ليس أمرًا هينًا.

بعدها بشهور غادر جابر عصفور إدارة المركز بعد أن أعلن أننا نستعد للإصدار رقم ٣٠٠٠ ليتولى وزارة الثقافة للمرة الأولى، ولكنه سرعان ما يغادرها ويواجه المركز حالة من الكراهية غير المفهومة والتربص استطاع مديره حينها د. فيصل يونس رحمه الله أن يواجهها بشجاعة وصبر وحكمة شديدة.

ولم ينقطع دعم الدكتور جابر للمركز يومًا وظل على عهده بأن يفتخر بالمؤسسة وشباب العاملين فيها وشباب المترجمين فى كل اجتماع ومحفل ليكون دائمًا عنصر قوى صلب لا يُستهان به فى مسيرة المؤسسة التى لم تسر على نفس وتيرة النجاح.

إلا أنه لم يهتم كثيرًا أن يجد مجهوده مكدسًا فى خطط النشر أو تحمل اسم غيره، كان يعنى أكثر بالإنجازات.

ويرى أن المركز القومى للترجمة هو إنجازه الأكبر والأهم لما يقدمه من خدمة ثقافية تدفع إلى سد الثغرة المعرفية لدى قراء العربية، ويدفع حركة الترجمة من اللغات الأخرى إلى العربية ويساهم فى تقديم الدعم لدور النشر الأخرى للنهوض بحركة النشر والترجمة داخل مصر، لمواكبة حركة النشر عربيًا وعالميًا. كان يحلم بأن يصير المركز منافسًا فى هذا المضمار مستحوذًا على أهم وألمع المترجمين.

اتصلتُ بالدكتور جابر للمرة الأخيرة قبل مغادرتى لمكانى كمدير للتسويق بالمركز وأخبرته أننى سأتجه للولايات المتحدة للدراسة كفرصة جديدة أمامى.

لم يعلق ولكنى شعرت أنه يراه قرارًا مناسبًا.

لم تمر شهور قليلة وفوجئت بخبر مرضه الشديد وكلما سألتُ أصدقائى القادرين على التواصل معه، لا أجد ما يحمل لى بارقة أمل، حتى اليوم الأخير من عام ٢٠٢١؛ عرفتُ أن العصفور لن يكمل رحلته بيننا.

رحل تاركًا خلفه إرثًا هائلًا لا يعوض من العلم وعددًا كبيرًا من الكوادر فى مجالات النقد والكتابة والترجمة والمحركين والمديرين الثقافيين الذى يتولون مسئولياتهم اليوم فى أروقة وزارة الثقافة ممن تتلمذوا على يديه.

ربما اختلف الكثيرون حول ومع جابر عصفور ولكن من ينظر بعين الصدق سيتيقن تمامًا أن هذا الرجل تصدى دائمًا وبشجاعة لمظاهر الرجعية الفكرية، وأنه اتخذ طريقًا لا يحيد عنه وخلق جيلًا جديدًا من المترجمين فتح لهم أبواب النجاح داخل وخارج مصر. فقد استطاع أن يحول الجملة الشهيرة "أيها المترجم أيها الخائن" إلى الخيانة الخلاقة الدافعة؛ إلى فتح نوافذ لا تُسد.



علاء خالد

شاعر وروائى

صلاح عيسى

أقوم الآن بقراءة كتاب صلاح عيسى «أفيون وبنادق»، وهو سيرة سياسية واجتماعية لخط الصعيد الذى دوّخ ثلاث حكومات. كلما تعمقت فى القراءة شعرت بيقين أن أساليب الكتابة الحديثة فى مصر، والتى تعتمد على الأرشيف والوقائع التاريخية، مدينة لصلاح عيسى بالكثير، فهو أول من حوّل التاريخ إلى رواية، ليس بصفته مؤرخًا، ولكن بصفته راويًا. هناك إيمان بالتاريخ، ودورته، وحكمته وسخريته، فهو لا يملى نسقًا مسبقًا على التاريخ. فالرواية التاريخية بالنسبة له، ليست فقط حفرًا فى التاريخ، أو تجميع كولاجى لسياق فترة ما، بل تجميع شديد الترابط والتعاضد، ربما لأن التاريخ بالنسبة له هو رواية بالفعل. لصلاح عيسى أسلوبه المميز فى التعامل مع التاريخ، لا يعتمد فقط على تجميع الوقائع المتشابهة، ولكن يعرض هذا التاريخ على عدة شاشات متداخلة، يعرض عليها الوقائع والتفاصيل والخلفيات التاريخية، بترتيب وصياغة تبدو مسرحية لمفهوم التاريخ، مع شىء فى غاية الأهمية وهو هذه «الروح المؤمنة» شديدة التسامح، التى تنظر بها للتاريخ، ولا تنحاز لأبطاله، كأننا جميعًا داخل مسرحية مغلقة بحوائط المسرح الأربعة.

***

فى كتابات صلاح عيسى التاريخية، بداية من كتابه عن الثورة العرابية وصولًا لكتابه عن «ريا وسكينة» هناك حس روائى جديد على الكتابة المصرية، وربما العربية، فى غاية القوة والتماسك. يظهر هذا الحس الروائى بداية فى اختياره ليكون هناك «فرد» هو محور الحدث، ومن خلال تتبع سيرة هذا الفرد، أو البطل، تنكشف ملابسات وخبايا العصر الذى يعيش فيه، ولكن العصر، بوصفه جزءًا من التاريخ، يقف على قدم المساواة مع البطل. الفرد هو الذى يقودنا لكشف التاريخ، وليس التاريخ هو الذى يكشف الفرد، وربما هذا التركيز جزء من فكرة الراوى، «الراوى الذى لا يروى»، وإنما تروية حياته فى تقاطعها مع عصرها. بمعنى آخر هناك أفراد/ أبطال ممثلون على عصرهم، وهنا ذكاء الاختيار الروائى والمبدئى لأبطاله، لمن يمنح صلاح عيسى حق أن تكون حياته ممثلة/ كاشفة لعصره.

***

أبطال صلاح عيسى دائمًا، أبطال مأساويين، معجونون دراميًا والسقوط نهاياتهم. إنهم أبطال بالمعنى الملحمى للكلمة سواء حازوا بطولتهم هذه بواسطة أعمالهم العظيمة لصالح الجماعة، ويعتبر عرابى نموذجًا، أو دفعتهم الظروف ليكونوا رمزًا وأسطورة لشكل إنسانى متطرف لا يتكرر، كما حدث فى كتابه عن «ريا وسكينة»، أو مع خط الصعيد. تعاطف الراوى لا ينفصل عن طبيعة الشخص المروى عنه، سواء كان عرابى أو ريا وسكينة. هناك تعاطف سابق مع هذه الأنماط المفارقة للواقع التى عاشت بيننا، وكأن مفارقة الفرد عن واقعه هى الدافع للكتابة عنه. فى كتابات صلاح عيسى بحث عن البطولة الفردية بكافة أنواعها أشكالها وأينما وجدت.

***

علاقة الفرد بالجماعة من أهم العلاقات التى يهتم بها صلاح عيسى، وربما يرجع هذا بسبب التزامه الفكرى وارتباطه بالتيارات اليسارية. ولكنه فى الوقت نفسه، يميل ناحية أسطورة الفرد قليلًا ليرى من خلالها الجماعة. فذروة نضج الجماعة هى اللحظة التى تثور فيها وتغير من أوضاعها. أما ذروة نضج الفرد فهى تتجلى عندما يصنع هذا الفرد «أسطورته الخاصة»، خروجًا عن نسق هذه الجماعة. أن يصنع الفرد أسطورته أسهل تاريخيًا من حركة الجماعة، لذا يكون الفرد، أو البطل، فى فكر صلاح عيسى؛ هو الممثل/ الخارج، فى آن، عن الجماعة، كأن فى حضوره وخروجه عن الجماعة الأولى، بحثًا عن جماعة أخرى تتكون من جديد حول هذا البطل المأساوى، فتلمس روحًا، ربما تبشيرية، روائية، تتعاطف معها كقارئ، تتخلل صياغته لحياة أبطاله. هناك جماعة أخرى خفية تتحرك خلف ستار الأحداث، تتشكل تبعًا لتحولات ممثلها المختار.

ترتدى فى الصباح رداء الطبيب ذى اللون الأزرق وتقضى ساعات طويلة من الصراع مع النفس والغير، بل ومع كل ما يحيط بها من مستجدات متسارعة من جراء الوباء، ثم تعود مساء لبيتها لتقضى فى ثوب الأم بعض الوقت مع أبنائها الأربعة الذين تتراوح أعمارهم بين ٩ و١٤ عامًا، وفى الساعات الأخيرة من الليل تلبس عباءة الكاتب وتخط فى أوراقها ما يتراءى لها أنه قد يشكّل يومًا ما رواية أو كتاب يصلح للنشر بتوقيع روبا فاروقى.

مسيرة من مطاردة الأحلام

روبا فاروقى

روائية فى مواجهة كورونا

روبا فاروقى «٤٨ عامًا»؛ بريطانية، وُلدت بلاهور لأب باكستانى وأم من بنجلاديش، طار بها والدها — وهو الكاتب المعروف الراحل «ناصر أحمد فاروقى» الذى كان له الأثر الأكبر فى حياتها — إلى لندن وهى فى عمر سبعة شهور، بحثًا عن مستقبل أفضل، وواجهت ظروف صعبة مع اختها الأكبر، كيرون — التى أصبحت محامية فيما بعد — إذ جعلتها تقبل بمنحة دراسية شريطة أن تختار مواد الفنون فى المستوى الأول، مما أحبط طموحها وحلمها فى أن تصبح طبيبة.

كان زواجها فارقًا فى حياتها، دافعًا لمطاردة كل أحلامها، فبدأت بأولها وهو أن تصبح أمًا، وأنجبت أربعًا من الابناء، توأم وصبى وفتاة، ولم تتأخر فى السعى نحو الحلم الثانى، فشرعت تكتب روايتها الأولى «حلويات مريرة» لتصدر قبل أن تضع طفلها الأول عام ٢٠٠٧، وحققت نجاحًا كبيرًا، ونالت عنها عدة جوائز، وتوالت رواياتها المميزة حتى بلغت السادسة عام ٢٠١٤ وعنوانها «أطفال طيبون»، لتعلن بعدها أنها الأخيرة وتتجه إلى الكتابة للأطفال، وقد صدر لها كتابان خلال العامين الأخيرين فى مستهل سلسلة طبية بوليسية.

Everything is True

A Junior Doctor's Story of Life, Death and Grief in a Time of Pandemic

Roopa Farooki

BLOOMSBURY

بعد الأمومة والكتابة، قررت روبا أن تحقق حلم أن تصبح طبيبة، فقامت بدراسة الأحياء والفيزياء والكيمياء وحدها لمدة ستة شهور، ونجحت بعدها فى اجتياز امتحان القبول فى الدراسات العليا للطب بجامعة سانت جورج، لتكلف بالعمل فى قسم الطوارئ بإحدى مستشفيات شرق لندن، وتعيش صراع مزدوج بين السرطان الذى أصاب أختها مرتين وأودى بحياتها، وفيروس كورونا وشبح الموت الذى يطاردها كما فعلت مع أحلامها.

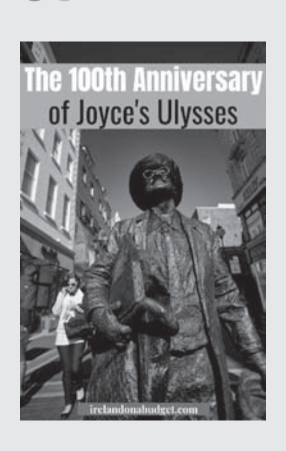
تجاوزت روبا المشاعر السيئة، وأدركت أنها نجت من الموجة الأولى التى قتلت ٨٥٠ من العاملين فى الرعاية الصحية لأسباب، ربما من أجل أولادها، أو لأنها شاهدة على ما حدث ولديها القدرة على الرصد والكتابة، فذهبت تكتب بروح الطبيبة وقلم الروائية ما عاشته خلال الأربعين يومًا الأولى فى الخطوط الأمامية لمواجهة فيروس كورونا ووضعته فى كتابها «كل شىء حقيقى: قصة طبيبة مبتدئة عن الحياة والموت فى زمن الوباء» الذى صدر مؤخرًا، واستبدلت مطاردة الأحلام بالبحث عن الأسباب الأخرى النجاة.



الاحتفال بمئوية عوليس الفاحشة

لاحقت الكاتب الأيرلندى «جيمس جويس» «١٨٨٢ - ١٩٤١» تهمة الفحش من دبلن إلى لندن ونيويورك عندما سعى لنشر روايته «عوليس» بعدما نشر أجزاء منها فى الصحف، فهرب بها من الملاحقات القضائية إلى باريس، لتصدر كاملة هناك فى الثانى من فبراير عام ١٩٢٢ فى عيد ميلاده الأربعين، وظلت هذه الرواية منبوذة لعقود وامتد ذلك لمؤلفها حتى رحيله لأسباب مبهمة رجح البعض أن وراءها المجموعات اليهودية التى لم ترض عن أحداثها، وبعد مئة عام ورغبة فى تعويض الرواية وصاحبها تحتفل بلاده بمئويتها بإصدارات الذكرى السنوية الخاصة بها، وإقامة المعارض، ومجموعات كبيرة من المقالات تحلل وتفسر، وعقد المؤتمرات الأكاديمية بهذه المناسبة، والاحتفاء بها عبر وسائل التواصل الاجتماعية كتويتر، والبرامج الإذاعى التلفزيونى، والعديد من الفعاليات فى السفارات الأيرلندية حول العالم.

ظلت هذه الرواية منبوذة لعقود وامتد ذلك لمؤلفها حتى رحيله لأسباب مبهمة



اقرأ ص ١١٦ - ١١٧

الكتب والأفلام ونظرية المؤامرة



تلقفت الكندية «جوليا مارجريت رايت» أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة دالهوزى ما رصدته منظمة الصحة العالمية بأن «الكثير من المعلومات الرقمية المتداولة عن الوباء خاطئة ومضللة»، وذهبت تبحث فى تاريخ الأوبئة والمعلومات المتعلقة بها، وخرجت بما يفيد أن الكثير منها انتشرت وتعاظمت مصيبتها من جراء نشر المعلومات المغلوطة عمدًا ومنها ما يتعلق بالطاعون فى القرن التاسع عشر، وأن وراء انتشاره مؤامرة أحيكت لأسباب راحت تبحث عنها، وقد ساعدتها الكتب، وخاصة الروايات والأفلام التى ذهبت تبحث فى ذلك الاتجاه، فى فهم نظرية المؤامرة، وعكست ذلك على ما يخص فيروس كورونا، والفارق هنا أنها رصدت كتبًا فكرية وروائية وأفلامًا تناولت - قبل ظهور كورونا - ظاهرة الوباء ونظريات المؤامرة المتعلقة بها، وأسبابها التى دفعت المتآمرون إلى التخطيط لها والشروع فى تنفيذها، منها ما هو مادى أو عرقى أو سياسى.

الكثير من الأوبئة انتشرت وتعاظمت مصيبتها من جراء نشر المعلومات المغلوطة عمدًا

معرض لتصميم الكتب بسيدنى

بات التسويق للكتب علمًا وفنًا يتضمن العديد من المجالات ويتوقف على الكثير من العوامل، ليس فقط قيمة وأهمية ما تتناوله هذه الكتب، وإنما ما يتعلق بالخواص البصرية لها وما يمكن أن يجذب القارئ ويجعله يقتنيه دون أن يتصفحه، واختبر بعض المصممين أنفسهم فى ذلك بعدما دفعوا آلاف القراء لشراء كتب ذات صفحات بيضاء لتميز تصميمها، وفى خضم ذلك كان لأستراليا السبق فى إقامة معرض سنوى بعنوان «شبه دائم» للتصميم البصرى فى منطقة «كاريجوركس» الخاصة بإقامة المعارض والورش الفنية والمسرحية بسيدنى عام ٢٠٠٣، واستحدثت هذا العام قسمًا خاصًا بتصميم الكتب، ويأتى ذلك بالتزامن مع احتفال المعرض بدورته العشرين، ولكنه فيما يخص الكتب ليس الأول، وإنما سبقه معرض ملبورن لتصميم الكتب الذى تعود أولى دوراته لعام ٢٠١٥.

الخواص البصرية باتت تضاهى قيمة الكتب فى عملية تسويقها



فريدمان يمهد للانتخابات بكتاب

بعيدًا عن الاتهامات المتبادلة بين العديد من الأطراف ما بين سياسية وصحفية؛ فإن الجهد الذى بذله اليهودى «ديفيد فريدمان» سفير الولايات المتحدة فى الأراضى المحتلة خلال عصر ترامب من أجل وضع كتابه أو ما اعتبره مذكرات وعنونه بـ «مطرقة ثقيلة» عن الخطوات التى اتخذتها الولايات المتحدة فى منطقة الشرق الأوسط خلال تلك الفترة، والتى شهدت نقل العاصمة للقدس والتطبيع مع أربع دول عربية، ثم سعيه الحثيث لنشره؛ يدلل فى عصر الإعلام الفضائى والرقمى على أن الكتاب لم يفقد قيمته وتأثيره الإيجابى، ويعظم ذلك الأثر ولا يقلل منه إتهامه من قبل الصحف الأوروبية بأنه يمهد لخوض غمار الانتخابات الأمريكية عام ٢٠٢٤، بينما رأى خبراء السياسة أنه يخطط لذلك مبكرًا وبحنكة، وأن الكتاب هو البداية المثالية، إذ أحدث به حراكًا سيتم رصد ردة فعله ودراسته لتحديد الخطوة التالية.

جهوده لنشر المذكرات يدلل على أن الكتاب لم يفقد قيمته وتأثيره الإيجابى





فى منتصف عام ١٨٦٠ عانت روسيا من هَوَسِ الجريمة الحقيقية. كان الإصلاح الشامل الذى أُدْخِلَ على نظام العدالة الجنائية واتساع رقعة الحرية الممنوحة للصحافة من ضمن الإصلاحات الواسعة التى أدخلها القيصر ألكسندر الثانى «١٨٥٥-١٨٨١» والتى كان أبرزها إلغاء القَنانة. استحداث هيئة المُحلفين وفتح قاعات المحاكم أمام العامة حَوَّلَ القضايا الجنائية إلى مسرحٍ من نوع جديد، والصُحف -التى غَزُرَت فجأة- كانت مُهتمة بالتعليق على العرض.

الجريمة المفُضلة لدوستويفسكى

جنيفر ويلسون

ترجمة - محمد عثمان

المواطنون الرُوس الذين أصابهم الفضول حول كيفية تطبيق العدالة فى الحقبة الجديدة ابتاعوا جرائدَ مثل -Gal syni sud (الجلسة العلنية) وقرأوا التقارير التى دَوَنَها كَتَبَة المحكمة وكأنهم يقرأون فصولًا من مسرحية. أقسام مثل «أحداث الجريمة» أصبحت مَلمحًا مُعتادًا فى الجرائد اليومية، مُقدمة أشكالًا اجتماعية جديدة مثل دفاع المحامين الآسر. أحد الناشرين ذهب بعيدًا إلى حد قوله بأن تقارير تلك المحاكمات «أرقى من الروايات» لما تقدمه من نظرة فاحصة للنفس البشرية. لم يكن على عامة القراء الاختيار بينهما؛ فالأدب البوليسى ورواية الجريمة سرعان ما انبثقا من دوامة تلك التقارير الصحفية المروعة. فى ١٨٦٠ كان كافيًا أن تتصفح الجرائد اليومية فى روسيا لتتلوث يداك بدماء الجرائم المنشورة بها.

قليلون هم من تابعوا هذه القصص بشراهة مثل الروائى (والمُدان السابق) فيودور دوستويفسكى. فى سبتمبر من العام ١٨٦٥ كان يقضى وقته فى مدينة فيسبادن Wiesbaden، حيث خسر تقريبًا كل أمواله فى القمار. لم يستطع دفع فاتورة الفندق وأُمِرَ طاقم الفندق بالتوقف عن تقديم الطعام له. ليمنع الجوع من افتراسه؛ قرر دوستويفسكى توفير طاقته البدنية. فى إحدى الأيام، قابعًا فى غرفته قرأ قصة عن رجل قتل طباخًا وعاملة غسل ملابس بسحق رأسيهما بالفأس. قالت الجريدة بإنه راسكولينك rsakolnik؛ انشقاقى رافض للإصلاحات الغربية فى الكنيسة الأرثوذكسية الروسية. بعدها بفترة أرسل دوستويفسكى ملاحظة إلى محرره فى سان بطرسبرج ميخائيل كاتكوف Mikhail Katkov (١٨١٨-١٨٨٧) يخبره بأن لديه فكرة لقصة: «شاب، مفصول من الجامعة، برجوازى بأصول وضيعة، يعيش فى فقر مدقع، وبعد الإذعان لأفكار غريبة «غير ناضجة» منتشرة فى كل ما حوله، وبدافع من رعونته وتزعزع أفكاره يقرر التخلص من موقفه التَعِس مرة واحدة، فعَزَمَ على قتل سيدة عجوز؛ أرملة مستشار فخرى تُقرض الناس بفائدة».

> أول ما أدركه دوستويفسكى أن هذه القصة ذات التسعين صفحة سينتهى بها المطاف إلى رواية كاملة يكون محركها هو تلك المرابية وأختها وفأس يشق رأسيهما

هذا الشاب — وهو طالب جامعى أوجد دوافع منطقية لأنانيته مُستخدمًا أفكارًا غير ناضجة - سيُعطى اسم راسكولينكوف، وكان أول ما أدركه دوستويفسكى أن هذه القصة ذات التسعين صفحة سينتهى بها المطاف إلى رواية كاملة يكون محركها هو تلك المرابية وأختها وفأس يشق رأسيهما. أخبر دوستويفسكى محرره بأن بنود العقد سيحددها لاحقًا ولكنه يحتاج الآن إلى ٣٠٠ روبل بشكل عاجل لدفع ديونه للفندق.

لم يكن هذا المجرم الذى قرأ عنه دوستويفسكى هو الموضوع الأساسى فى كتاب كفين برمنجهام «الآثم والقديس:



> لتُباع رواية جريمة يجب أن تحوى جثة، وبذاءات جنسية وشهادات بالمحكمة

دوستويفسكى والقاتل الذى ألهمه تحفته الأدبية» لكن المجرم هو بيير فرانسوا لاسينير، الشاعر والقاتل المتسلسل الذى كان لمحاكمته فى العام ١٨٣٥ تغطية واسعة فى الصحافة الفرنسية وأثار اعجاب كل من بلزاك وستاندال. كان لاسينير وسيمًا (اجتمعت حشود من النساء فى قاعة محاكمته) ومثقفًا (كان يقرأ لروسو بينما يستلقى منتظرًا ضحيته)، ولم يكتف برفضه اظهار أى ندم بل جاهر باحتقاره اللامتناهى للأخلاق نفسها. لم يكن مُباليًا بانحلاله الأخلاقى، وكان هذا صادمًا. قال عنه فلوبير «أحب أن أرى رجال مثله: مثل نيرون، والماركيز دى ساد». بينما يكشف برمنجهام عن قصة تَعَرُّفِ دوستويفسكى على المجرم لاسينير، يضع برمنجهام مؤلفَ الرواية فى محيط ثقافى ممتلئ بدسائس الجرائم والانتهاك الأخلاقى -بعضها جمعه دوستويفسكى خلال الوقت الذى قضاه فى السجن، ولكن العديد منها أتاه بسبب شراهته فى تتبع ما يمكن أن نُعَرِّفَه الآن باسم الجريمة الحقيقية. لذا يبدو الكتاب كقراءة فى سيرة دوستويفسكى فى شبابه وخلال كتابته للرواية التى تكشف التشوش الذى أصاب قناعات مؤلفها حول الجريمة بين الوقت الذى قضاه فى السجن لتمرده وخروجه فى مشهد أدبى جديد كان — بالنسبة لتقديره- يُخاطر بتحويل الجرائم إلى جماليات؛ جرائم رآها وعاينها عن قرب.

لتُباع رواية جريمة يجب أن تحوى جثة، وبذاءات جنسية -والرواية المثالية تحوى كليهما- وشهادات بالمحكمة. استنادًا على هذا الطرح المُلْتَبِس دفع محرر دوستويفسكى الأموالَ مقابل رواية الجريمة والعقاب مدفوعًا ولو جزئيًا بحقيقة أن القراء متعطشون للجريمة بكل تفاصيلها. كتب برمنجهام «الموجة الأولى لرواية الجريمة الروسية كانت فى ذروتها»، «عامة القراء كانوا متلهفين لروايات عن تلك الآثام المرعبة». دوستويفسكى أكد لكاتكوف بأن الحبكة

«ليست هى محور الأحداث» مُشيرًا إلى جرائم مُشابهة فى ذلك الوقت. يقول برمنجهام «أخبر كاتكوف بأنه سمع عن طالب مفصول من جامعة موسكو عَزَمَ على قتل ساعى بريد» وأشار إلى مجرمين أخرين عرفهم من الجرائد مثل « طالب المعهد اللاهوتى الذى قتل الفتاة فى حظيرة... إلخ».

فى الواقع قبل أن تُنشر الأجزاء الأولى من رواية الجريمة والعقاب بدأت الصُحف فى سرد تفاصيل جريمة قتل مُشابهة بشكل مُدهش. يحكى عنها برمنجهام «فى موسكو، طالب قانون يدعى دانيلوف قتل مُرابيًا فى شقته.. وبينما يسلب الشقة وصل فجأة خادم المُرابى، فقتله هو الآخر». فى الرواية يضع دوستويفسكى راسكولينكوف — كقارئ وكاتب- فى المشهد الإعلامى لحقبته. المحقق فى القضية استجوبه عن مقال بعنوان «عن الجريمة» كان قد نشره فى جريدة الطلاب قبل أشهر من الجريمة. فى المقال ادعى راسكولينكوف بأن هناك أشخاص بعينهم -خاصة العظماء - فوق المبادئ الأخلاقية ويجب أن يُسمح لهم بارتكاب الجرائم. فى موضع آخر بالرواية، يجعل دوستويفسكى راسكولينكوف يدخل إلى إحدى الحانات بحثًا عن نسخ من أحدث الجرائد، متشوقًا ليقرأ أخبارًا عما اقترفته يداه فى صفحات الجرائم. ولكنه استغرق بعض الوقت حتى وصل إلى قصته. كان أسبوعًا حافلا بالجرائم فى سان بطرسبرج، بدا وكأن المدينة غير مبالية بما اقترفه.

من بين هذا الفيض الزاخر من الروايات الدموية، كان مشهد لاسينير ماثلًا أمام دوستويفسكى. أول مرة قرأ اسم لاسينير كانت فى العام ١٨٦١، بينما يبحث عن قصص جرائم لينشرها فى مجلته الأدبية تايم «Time Vremya». أثناء تصفحه لمجموعة من السير الذاتية للمجرمين الفرنسيين، رأى صورًا توضيحية لجريمة لاسينير الشائنة بقتل أم وابنها. فى الصورة كان يلوح لاسينير المُتأنق بمعول ثلج فى وجه السيدة العجوز، يصف برمنجهام الصور «كانت منكمشة فى ملابس نومها، تنظر له، بأعين متسعة». فى السنة التالية صادف دوستويفسكى لاسينير مرة أخرى فى صفحات رواية البؤساء (١٨٦٢) لفيكتور هوجو والتى ذُكِرَ فيها لاسينير بالاسم (العديدون شعروا بأن شخصية مونتْبَرناس مُستلهمة بلا شك من هذا القاتل المُتأنق). بدأ دوستويفسكى فى التخطيط لكتابة مقالة تحت عنوان «عن الغرائز ولاسينير» ولكنه لم يكملها أبدًا. لاسينير- بآراءه السياسية الجمهورية المُبهمة والناقصة والتى بدت كتبرير ولو

صفحة من مخطوط الرواية بخط ورسومات دوستويفسكى



الرواية تمُجدَ حياة الثوار، الذين كان استعدادهم لتقبل الموت عاملًا مهمًا فى تصويرهم كأبطال مثاليين

بأثر رجعى لجرائمه — كان النموذج الذى اعتقد دوستويفسكى بانتشاره بين الشباب الرُوس: إرهاب الطلاب.

معالم الإرهاب اليومى الحديث — تلك الخلايا الصغيرة المنعزلة من المتمردين الذين يستخدمون العنف كدعاية لأفكارهم- يُقال بأنها ظهرت أولًا فى روسيا فى أعوام ١٨٦٠. بنهاية القرن أصبح يُشار للإرهاب من كثيرين حول العالم - بما فيهم كارل ماركس - ببساطة باسم «الطريقة الروسية». كانت الجامعات فى قلب هذا التنظيم الراديكالى؛ بين الشباب الساخط الذى اعتقد بعضهم بأن الإصلاحات التى أدخلها ألكسندر الثانى أوهن من أن تتصدى للفقر والظلم الاجتماعى المُتفشى، وأن البلاد بحاجة إلى أن تُصعق بالتغيير. آمنوا بأن ما تحتاجه البلاد «ثورة دموية وقاسية، ثورة تغير كل شىء من جذوره» هذا ما دعا له منشور مُلقى على أعتاب منزل دوستويفسكى. العديدون ألهمهم الكاتب والمحرر الصحفى نيكولاى تشيرنيشيفسكى (١٨٢٨-١٨٨٩) الذى اِعْتُبِرَت روايته ما العمل الصادرة فى العام ١٨٦٣ كتابًا مقدسًا لكل أتباع الراديكالية. الرواية تمَجِدَ حياة الثوار المُضحين بحيواتهم، الذين كان استعدادهم لتقبل الموت عاملًا مهمًا فى تصويرهم كأبطال مثاليين. يقول برمنجهام بأن هذا النموذج استلهمه ديميترى كاراكوزوف؛ طالب جامعى من عائلة ريفية فقيرة قام فى العام ١٨٦٦بإطلاق النار على ألكسندر الثانى أثناء تجوال القيصر فى الحديقة الصيفية بسان بطرسبرج. ربما تكون فشلت المحاولة الأولى لاغتيال القيصر والأولى للاغتيال السياسى فى روسيا ولكن الأكثر أهمية أن هذه المحاولة ملئت صفحات الجرائد. يفسر برمنجهام بأن كاراكوزوف أراد أن يُعدِلَ الهيكل السياسى الروسى بأكمله بفعل واحد عنيف صادم وببيان تنشره الجرائد العديدة.

لم يكن يخفى على دوستويفسكى قدرة الصحافة على صناعة المشاهير من هؤلاء المجرمون، وفى الحقيقة صَوَّرَ ذلك من خلال نفسية راسكولينكوف بعد ارتكابه الجريمة. الجرائم السياسية — التى كان لانتهاكاتها تأثير نافذ فى إعادة تشكيل أساسات المجتمع- ستصبح الاهتمام الأكبر فى آخر عمل أدبى كتبه دوستويفسكى، خاصة روايته (المسوسون

أو الشياطين ١٨٧٢) والتى حاول أن يتعرض فيها كما فى الجريمة والعقاب لما اعتقد بأنه الدوافع الأنانية والمُضَلِلَة التى توجه الراديكالية الحديثة.

هل كان يكتب بناء على تجاربه؟ اعتُقِلَ دوستويفسكى فى العام ١٨٤٩ لاشتراكه مع مجموعة سرية حيث كان يقرأ مع أفرادها أعمال ممنوعة ويتناقشوا حول الاشتراكية المثالية الفرنسية. أمضى الأعوام الأربع المقبلة فى السجن، حيث مَرَّ بتغير سياسى: هجر الراديكالية التى آمن بها فى شبابه وأصبح مواليًا للتيار المحافظ فى العديد من القضايا. ولكن أكثر ما أغضبه مما قاله تشيرنيشيفسكى هو ايمانه الأعمى بالتفسير العلمى للسلوك البشرى. عُرِفَ تشيرنيشيفسكى بنظريته التى أسماها الأنانية العقلانية. مُستلهما إياها من جيريمى بنثام Jeremy Bentham (١٧٤٨-١٨٣٢) ومذهب النفعية الإنجليزى، ادعى تشيرنيشيفسكى بأن السلوك البشرى عقلانى لو وَجَّهَته المنفعة الذاتية. وتوقع بأنه لو تم القضاء على الفقر فالجريمة ستتلاشى من الوجود.

خدم دوستويفسكى جنبًا إلى جنب مع المجرمين فى السجن، يكتب برمنجهام «تشارك معهم طاولات الطعام والمراحيض، وحمل معهم القرميد وارتشفوا سويًا الماء من نفس مغارف الشرب»، لذا لم يحتمل النظرة السطحية للجريمة خاصة مع تعقد الطبيعة البشرية. فالبشر لا يمكن التنبؤ بتصرفاتهم، وغير عقلانيين، وفى العادة يقومون بأشياء ضد منفعتهم الشخصية، هذا قبيح لكنه أيضًا جميل لأن هذا هو جوهر الحرية. فى الحقيقة هذا هو السبب الذى يجعل رواية جريمة مثل الجريمة والعقاب تكشف عن الفاعل مُباشرةً لتترك الرواية المجال للأسئلة حول الدافع، أو بشكل أدق فى حالة دوستويفسكى؛ للسؤال حول الفوضى المُشَوشة التى تدور فيها الدوافع البشرية. قضية لاسينير كانت الدحض الأمثل لنظرية تشيرنيشيفسكى لأن جرائم لاسينير كانت تتحدى أى تفسير منطقى. المتابعون وقتها كانوا فى حيرة لفهم الدافع الذى يجعل شاب ذو تربية حسنة وبذكائه يطعن سيدة عجوز فى وجهها بينما شريكه يفلق رأس ابنها بالفأس. بالطبع الدافع الجاهز هو المال، ولكن يقول برمنجهام «هذا لا يفسر لامبالاته القاسية، أو لِمَ يقتل الناس إذا كانت السرقة كافية». لاسينير نفسه قدم عدد من التفسيرات، ولكنها لم تكشف سوى عن اضطرابه. ادعى بأن مغلوب على أمره «من فكرة راسخة لا يمكنه مقاومتها» ولكن فى مُذكراته (التى نُشِرَت مُباشرة بعد إعدامه) كتب فيها «أتيت لأُبَشِرَ الأغنياء بدين الخوف لأن دين المحبة فَقَدَ سُلطانه على قلوبهم».

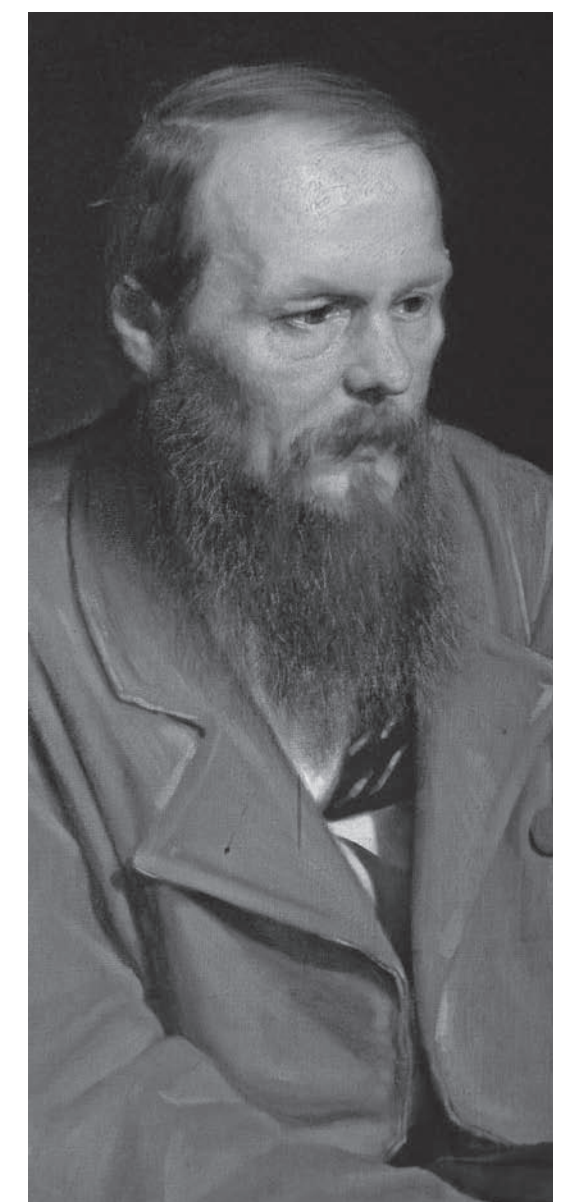
انتهزت الصحافة الفرنسية المعانى السياسية الخفية فى تصريحات لاسينير؛ كراهيته للسلطة وللطبقات الحاكمة أكدت الخوف من العناصر الثورية فى المجتمع الفرنسى. «إذا كان بمقدور أحدهم قتل ملك من أجل بلده، فلِمَ لا يقتل مدير بنك؟» أو كما يُجمل برمنجهام بقوله «الاستغراق بجرائم لاسينير كان آسرًا لأنه بدا وكأنها الخطوة العقلانية المقبلة للثورة» وهذا هو بيت القصيد. عندما أرجعت الصحافة أسباب جرائم لاسينير للسياسة فرضت تفسيرًا سطحيًا لما اعتقد دوستويفسكى بأنه فوضى بين الأنانية البشرية وغموض تصرفاتها.

فى رواية الجريمة والعقاب استغل دوستويفسكى شهية القراء لقصص الجرائم كحصان طروادة؛ كوسيلة لبدء جدال عنيف تحت ادعاء الإثارة البوليسية. رفض دوستويفسكى منح راسكولينكوف شرف الشهادة وبدلا من ذلك صوره كشاب ساخط ومرتبك، مُهانًا بالفقر والعار يحكم تصرفاته. أو على الأقل هذا ما اعتقد بأنه قام به. بعد نجاح الجريمة والعقاب حدث ما يُشبه التحول الدرامى فهيئات الدفاع فى روسيا القرن التاسع عشر كانت تقارن زبائنها براسكولينكوف لاستدرار تعاطف القُضاة.

راسكولينكوف وجرائمه ظلا حاضرين فى الحياة الواقعية. ذات مرة فى رحلة إلى سان بطرسبرج شجعتنى أستاذتى على الالتحاق بجولة الجريمة والعقاب. إحدى الوجهات السياحية الجاذبة للمدينة وشرحت لى بأنها جولة مشهورة جدًا لزيارة الشقة التى قُتِلَتْ بها المُرابية ولكننى ارتبكت وتساءلت «لم يقع بالفعل أى من هذه الأحداث» وقررت الذهاب للغداء بدلًا من ذلك.

لم أنجذب يومًا للكتب التى تعدنى بالكشف «عن القصة الحقيقية» للأعمال الأدبية العظيمة. ولكن ما يسحرنى هو عندما يُصاب الواقع بعدوى الأدب، عندما تصبح الشخصيات التى قرأنا عنها عبر الصفحات حقيقية. ربما لم يكلف لانسيير نفسه جهدًا لبقاء سيرته كما نتوقع، ولكنه بدلًا من ذلك كشف لنا عن دوستويفسكى؛ مُعتقل سياسى تائب أراد من شخصياته أن يُبصروا الخوف لا الحماسة إذا واجهوا أسوء غرائزنا.





استغل دوستويفسكى شهية القراء لقصص الجرائم كحصان طروادة؛ كوسيلة لبدء جدال عنيف تحت ادعاء الإثارة البوليسية

مائة عام على نشرها لأول مرة:

غوايات عوليس عن الحبّ والمعرفة

اكتسبت ملحمة جيمس جويس منذُ نشرها قبل مائة عام، سُمعة رهيبة بسبب صعوبتها ووعورتها، رغم أنّها تدور بالأساس حول الحُبّ.

ميرفه إمرى «النيويوركر»

ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر

يصف المبرمجون حساب UlyssesReader على موقع تويتر بأنّه «برنامج آلى يتغذّى بجثّة»، والجثّة التى يتغذّى بها هى ملحمة جيمس جويس الحداثيّة «عوليس»، التى مضى على نشرها هذا الشهر مائة عام. إذْ استنفد الحساب على مدار تسع سنوات متن الرواية بتلذذ، ليبصقها بمعدّل تغريدة واحدة كل عشر دقائق. وحين يبلغ الحساب نقطة النهاية، يُقدم إمضاء الرواية التاريخى: «تريست- زيوريخ- باريس ١٩٢١- ١٩٢١» سليمًا مثل عظمة اُقتلعت من الحلق. ثم يبدأ من جديد ويرتّب بأسلوب آلى حكاية ابنى مدينة دبلن؛ الشّاب ستيفن ديدالوس وليوبولد بلوم، أثناء تنقّلهما معًا بين مستشفى وماخور ومأوى سائقى الأجرة وأخيرًا مطبخ منزل بلوم، يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤: «يومٌ مُضنٍ بشكل غير عادى، سلسلة من الحوادث المتتابعة».

علاقتى مع حساب UlyssesReader مستحكمة ونمطيّة حسب ظنّى؛ إذْ أصحو نعسانة متكدّرة وأقلّب الحساب كى أرى ما نُشر فى الليل. وأحيانًا يحتفى بى بجملة أُدرك أصلها ومعناها بذات اليقين الذى أعرف به اسمى. ففى بداية الرواية مثلا نقرأ:

هلّ بوك موليجان السمين مهيبًا من مصطبة الدَّرَج، يحملُ طاسًا يمتلئ رغوة به مرآة وشفرة حلاقة. ومن خلفه يقتات مبذل أصفر مفكوك الحزام على نسيم الصباح البارد.

تدور عوليس بالطبع حول التسكّع والتجوال، وحول العُزلة التى تلازمهما. فأثناء أداء بعض المهام فى الصباح نفسه يستحضر ليوبولد بلوم ذكرى زوجته مولى، وهى تُلقمه كعكة بذور مهشّمة، لكن تُفسد حلاوة الذكرى فكرة مُباغتة؛ إذْ ذلك هو اليوم الّذى ستضاجع فيه مولى التّاجر بلازيس بويلان: «أسوأ رجل فى دبلن». وهكذا فإنّ بلوم ينجرف على غير هُدى بعيدًا عن زوجته وماضيه وحيدًا مع ذكرياته- مثل القرّاء بالضبط، الذين يلتهمون سطور الرواية بلذّة، ويشخصون بأبصارهم ليدركوا أنّهم بمفردهم وينجرفون على غير هُدى فى بحر إشاراتها المتلاطم. يكتب ليو بيرسانى أنّ «الهمّ الّذى تُجاهد عوليس لتخطّيه بشكل هائل وموسوعى هو التفكك والانقطاع»... و«الغوايات المؤلمة» لقراءة كل ما ينبغى قراءته للتمكّن من تلك الإشارات. فكم عدد من قرأوا هوميروس ودانتى وشكسبير وستيرن وفيلدنج وبليك وجوته ووايلد وييتس، وإلى جانب ذلك قرأوا الفولكلور الأيرلندى والهندى واليهودى؟ وكم عدد مُجيدى الفرنسيّة والألمانيّة والأسبانيّة والعبريّة واليونانيّة واللاتينيّة؟ تُرى من هم من تتقاسم معهم هذه الصلات؟

ومن ثمّ يتعرّض القارئ للغواية والتخلّى، ويُقيم الصِّلة تلو الأخرى، لكنه لا يُثبت إلا حقيقة واحدة هى اشتهاء جويس للمعرفة والتثقيف كأنّه إله. يقول بيرسانى: «عوليس هى ثناء الحداثة البديع على ثناء الغرب الطويل والمتنوع على سلطة الأبّ». وتُعرف ذرية الأب البارّة باسم «الجويسيون» Joyceans وقد أفرخت مخاضة «صناعة جويس» عتادًا ضخمًا من الحواشى والتعليقات التى أصبح يُنظر إليها على أنّها باغية ومستبدة. يكتب الباحث شون لاثام فى سعى لزعزعة قبضة جويس حول مُريديه: «على أولئك الذين يعشقون جويس أن يكرهوه، ويكرهوا التقاليد النقديّة المصطنعة التى تأتسى به الآن». على أنّنا نعلم أنّ كراهية الأب تزيد استحكام قبضته حولنا، لا أكثر.

... المعرفة والجهل؛ الرغبة والهوى؛ الهيمنة والامتثال، هذه هى المآزق التى تطلب عوليس من قرائها التجوّل فيها. وما أكثر تقانات التجوّل التى باتت مُتاحة اليوم مُقارنة بما كانت عليه عندما نشرت دار شكسبير آند كومبانى لصاحبتها سلفيا بيتش الرّواية فى باريس أول مرّة. ومنذئذ انهالت الدراسات التى من بينها دراسة أنتونى برجس «استعادة جويس» ١٩٦٥، وريتشارد إيلمانّ «عوليس على نهر ليفى» ١٩٧٢ اللتان تظلان الأكثر تشبثًّا بإرث جويس. إضافة إلى التسجيلات الصوتيّة والمرئيّة: رعشة سماع [الممثلة الأيرلنديّة] صوت بيج موناهان الخفيض المبحوح يلتحم بوعى مولى فى الإنتاج الإذاعى الأيرلندى للرواية فى العام ١٩٨٢، ودهشة مشاهدة روب دويل أعلى برج دالكى مارتلو إبّان مهرجان ثورنويل للقراءة احتفالا بالذكرى المئويّة. ثمّة أيضًا لوحات ماتيس غير ذات الصلة بالرواية؛ ذلك أنّه لم يجشّم نفسه عناء قراءة الرواية بل اكتفى برسم مشاهد من الأوديسة، ورسوم إدواردو أريو الكاريكاتوريّة السرياليّة فى كتاب «عوليس: طبعة مصوّرة»، وكتاب جون مورجان الجميل الهشّ Usylessly الذى ينسخ الشكل المادى الذى ظهرت به الطبعة الأولى، لكن يمحو النصّ بالكامل. كل هذه المشاريع تبتكر طرائق جديدة لجعل عوليس رواية مرغوبة ومشتهاة، وتسترد فى الوقت ذاته لذّة محبتها من معدة الآلة.

غالبًا ما توصف عوليس بأنّها رواية موسوعيّة، أو مثلما أعلن عزرا باوند: «موسوعة فى شكل مهزلة» ليقارنها برواية جوستاف فلوبير «بوفارد وبيكوتشيه» التى أخفق بطلاها الأبلهان فى إكمال سعيهما الأخرق والمُبهج من أجل التمكّن من كافّة المعارف.
من المُغرى التفكير فى أنّ الرغبة فى الخلق؛ سواء خلق حياة أو إبداع رواية، تقتضى التمكّن- التمرين على التحكّم فى مفردات العقل والجسد. وهذه الرغبة فى التمكّن والغمّ نتيجة دهاء المعرفة لا يكفّان عن وخز ستيفن. فها هى الفصول الثلاثة الأولى من الرواية تسع المشروع السيرى الذى استهلّه جويس بكتابه المنشور فى العام ١٩١٦: «صورة الفنّان فى شبابه». فآنئذ كان ستيفن لا يزال غرًّا هاو للفنّ. أمّا الآن فصار شابًا من عامة البشر يملؤه الحزن، ماهرًا وساذجًا فى آن، وعاجزًا عن الكتابة.
لا يُمكن إلا لكاتب يُعانى حبسة الكتابة أن يُطلق مثل هذا الزعم المترفّع؛ فرغبة ستيفن المثبطة هى اشتهاء إبداعى بحثًا عن موضوع، هذه الرغبة يحفزّها غياب أمّ ستيفن التى استوفت أجلها بين نهاية صورة الفنان وبداية عوليس، إبّان فترة المنفى المعدمة الموحشة التى فرضها على نفسه فى باريس. يُفكّر ستيفن: «Amor matris: إضافة إلى الفاعل والمفعول»؛ إذْ يُضاعف المعنى المزدوج فى العبارة اللاتينيّة التى تعنى ما تهبه الأمّ من حُبّ أو تناله، إحساسه بالفقد. يكتب الرّاوى: «لم يكن ما أبلى فؤاده هو ألم الحُب»، وتدوى سطور من ييتس أعدها ستيفن كى يُنشدها عند احتضار أمّه: «ولا تجنح بعد الآن ولا تحزن/ على لغز الحبّ المرير».
لكن ستيفن يتجاهل هذه النصيحة، ويُمضى اليوم يجترّ أفكاره مثل هاملت، عاجزًا عن التحكّم بها أو الإفادة منها فى استحداث ما يُمكنه ملء الفراغ الذى أفضى إليه الموت. ونجده فى الحلقة الثانية «نسطور» يدرِّس التاريخ داخل فصل دراسى، حيثُ ينبغى على الأطفال استظهار الأسماء والتواريخ وأماكن المعارك الحربيّة، وحيثُ يستولد أداؤهم المعرفى التوحّش والقسوة، فضحكهم عندما يُجيب واحد منهم خطأ على سؤال «غير مُسلّى لكن يحمل دلالة... فهم يعلمون أنّهم لم يتعلّموا قطّ ولا كانوا أبرياء»، ويستحضر ذهنه لقطات من مكتبة تردد عليها فى باريس، حيثُ بدا أنّ الطلاب مثل: «أدمغة معلوفة وتُعلف بالقرب منّى: أسفل مصابيح وهّاجة، مغروزين، بمجسّاتهم التى ترسل نبضات ضعيفة.» القراء والكُتب وفق هذه الرؤية مُضاءون ومُشرّحون وينزفون.
المجاز الأكثر تعبيرًا ومدعاة للتأمل فى الحلقة الثالثة «فروتوس» يقدّمه كلب اسمه تاترز، وهو كلب يُراقبه ستيفن أثناء تشممه جيفة كلب آخر انتفخت جثّته على شاطئ البحر. يبدو المنظر منفرًا فى قُربه المادى ومؤثّرًا فى بعاده الماورائى. إذْ يتمثّل الخوف فى أن يشرع الكلب فى أكل لحم أخيه، ويستنفد جيفته مثلما تستنفد الأدمغة المتغذيّة الكُتب داخل المكتبة. لكن الكلب يمزح ويساوره الفضول والرحمة. وتُجيب الطريقة التى يدنو بها من أخيه؛ بلمسة خفيفة من أنفه المبلل، على توسّل ستيفن فى نهاية الحلقة: «أنا وحيد هُنا. آه، المسينى الآن. ما هى الكلمة التى يعلمها سائر البشر؟».
لا يُجيب ستيفن على هذا التساؤل سوى فى الحلقة التاسعة «سيلا وخاريبديس» التى تدور داخل مكتبة؛ «بلى، الحبّ. الكلمة التى يعلمها سائر البشر». هَهُنا يُغذّى ستيفن عقول أصدقائه بنظريته حول الكيفيّة التى أبرز بها شكسبير حرمانه فى مسرحية هاملت بعد أن تعرّض لخيانة زوجته، فشطر نفسه وروحه بين هاملت وشبح أبيه. وحيثُ يُبدى ستيفن للعيان فخورًا وواعيًا بإتقانه فن الحكى، تصوره لروح شكسبير الإبداعيّة باعتباره قوّادًا وديوثًا.
يمثّل الحُبّ الردّ على مشكلة سرديّة أيضًا: تُرى ماذا تفعل فى يوم تظنّ فيه؛ من دون أن ترغب فى التأكّد، أنّ زوجتك ستضاجع شخصًا آخر؟ ربّما تؤدّى بعض المهام، تتلقى رسالة هزلية من امرأة اسمها مارثا، تحضر جنازة، تزور متحفًا، تعمل، تأكل. بلوم لن يفعل أى من هذا مثلما ادّعى ستيفن أنّ شكسبير كتب هاملت ردًا على تعرّضه للخيانة. لكن عوليس تدخر قدرًا هائلًا من لغتها العابثة المثيرة لتتدفق عبر محاولة بلوم ألا يعرف أو يُفكّر فى إثم زوجته. فيجترّ بلوم فى الحلقة الثامنة «الليستريجون» أثناء تناوله الغداء، ذكرى متلعثمة حول الليلة التى لامس بها بويلان يد مولى زوجته: «يسطع المصباح المتوهج الدافئ، الحبّ. لمسة. أصابع. طلب. ردّ. بلى. كفى. كفى.» ولاحقًا: «اليوم. اليوم. لا أظنّ» اختيار الحرمان يقتضى الإلهاء والتسلية. وهذا ما يجعل ستيفن مفرط الانتباه حيال مُحيطه، فاتحًا حواسه لما فى الكلمات من إشباع ولذّة حسيين- المصباح المتوهج الدافئ؛ واللمسة- والتى تملأ الفراغ فى ما لديه من معرفة.
إنّ ما كل ما يُقال أنّه محور عوليس؛ السياسة الاستعماريّة أو الاستغلال الرأسمالى أو بيئة الحيوانات أو الرجال والنساء أو الزواج والجنس، مُقيّد داخل إقرار وتأييد بلوم للحبّ وفضيلة إدارة الخدّ الآخر أو أنّ الحبّ أعمى. إذْ يسرقه بويلان ويُهينه رفاقه لكنه يُدافع عن نفسه من خلال التراجع عن القتال: «رخوًا مثل قماشة مبللة». فما أسخف وأجرأ أعماله البطوليّة!


جيمس جويس

ملحمة «إبونيا» هى قصة طويلة، تضم مزيجًا من المغامرات، والتفاخر، وإذلال الخصوم، والنكات، والألغاز، والتحديات البطولية، ومشاهد الحب، والشِعر. وأجيب فى الصفحات التالية عن سؤالين: «ما هى هذه الملحمة؟»، و«كيف نقرأها؟». قد تعتبرها قصة حب تسرد وقائع بحث البطل وسعيه من أجل الحصول على زوجة، أو حكاية خرافية تؤكد على الإيمان بالخوارق والنبوءات، أو قصة تدافع عن الإخلاص الزوجى، وقد تعتبرها مجموعة من رموز التحليل النفسى، أو عرضًا رمزيًا للأيديولوجيات السياسية لمجموعة بشرية لا تعرف عنها شيئًا.

كيف تقرأ حكاية خرافية

ملحمة إبونيا من مدغشقر

لى هارينج

ترجمة: نصر عبد الرحمن

إحدى طرق فهم «إبونيا» هى التعامل معها كحكاية خرافية. إنها سرد خيالى يتضمن مواجهات بين كائنات خارقة وأشخاص يعلمون الغيب. تتضمن الملحمة كذلك تعويذات وعناصر سحرية. يجرى اختبار قدرة البطل على التحمل، ثم ينجح فى إنقاذ الأميرة بعد التغلب على منافسه. العناصر الأخرى فى «إبونيا» شائعة كذلك فى الحكايات الشعبية، ومن بينها الكائنات السحرية التى تقدم المشورة للبطل (كما تفعل الطيور والحيوانات فى القصص الخيالية)، والقتال بين المُسُوخ (على غرار الأغنية الفلكلورية البريطانية، «الساحران»)، ومجموعة من الرفاق الاستثنائيين (كما فى حكاية جريم رقم ١٣٤، «الخدم الستة»).

وكما هو الحال فى معظم القصص الخيالية، ليس لدينا زمن مُحدد. على الرغم من أن الملحمة لا تبدأ بالصيغة التقليدية: «كان يا ما كان»، إلا أنها تتطور عبر سلسلة من الأسباب والنتائج إلى أن تصل إلى خاتمها. وعلى غرار كل الحكايات الفولكلورية، هناك عدة أشكال للملحمة. ولقد تعامل القرّاء الأوائل، من خارج مدغشقر، مع هذه الملحمة باعتبارها حكاية خرافية. لقد حاولوا فهمها فقط من خلال المصطلحات أو التصنيفات المتوفرة فى ثقافتهم الخاصة. إلا أن «إبونيا» أكثر تعقيدًا من الحكايات المتواترة فى الثقافة الغربية. سوف أتناول أدناه العناصر التى تميّزها عن الحكاية الخرافية، وأوضح أسباب اعتبارها ملحمة.

كيف تقرأ إبونيا: إعادة صياغة الفلكلورى

كيف يمكن قراءة نص أو فهمه أو تقديره؟ اكتشفتُ طريقة لفعل ذلك فى مكتبة ما كان يُطلق عليه آنذاك جامعة مدغشقر، حين كنت أعمل فيها أستاذًا زائرًا فى الفترة من ١٩٧٥ إلى ١٩٧٦. عثرتُ فوق الرفوف، وعلى نحو غير متوقع، على عدد كبير من الكتب المنشورة حول الفولكلور فى مدغشقر. كانت مكتبة الجامعة والمكتبة الوطنية تضمان عشرات النصوص التى لم تخضع للتحليل أو تُترجم بعد. تحوّلت تلك النصوص إلى نوع من التحدى. وفى مواجهة العديد من الحكايات، والألغاز، والأمثال، والمعتقدات، والعادات، والكثير من الفلكلور، ابتكرت طريقة لقراءة هذه النصوص. قررت أن أقرأ القصائد والقصص، وحتى الملاحظات الإثنوغرافية عليها، كما لو كانت نصوص مسرحية — كأننى أسمع أشخاصًا يؤدون النصوص بأصواتهم.
أطلقتُ على هذا الأسلوب اسم «إعادة



تعامل القرّاء الأوائل، من خارج مدغشقر، مع هذه الملحمة باعتبارها حكاية خرافية. لقد حاولوا فهمها فقط من خلال المصطلحات أو التصنيفات المتوفرة فى ثقافتهم الخاصة

صياغة الفولكلور»، أى قراءة نص مطبوع وتخيله أثناء الأداء المباشر. اكتشف آخرون الطريقة نفسها بشكل مستقل. على سبيل المثال، لقد تعمّق عالم الفولكلور السويدى «أولف بالمينفلت» فى دراسة المواد الأرشيفية لإعادة بناء تخيلى لمقابلة جرت بين باحث من باحثى القرن التاسع عشر ومساعده المُسن. هذه هى الطريقة التى أقترحها على قرَّاء هذا الكتاب. تخيل مؤديًا وجمهورًا ومكان تجمع: الكبار والأطفال يجلسون تحت شجرة فى المساء. هذه هى طريقة تقديم الفولكلور — من خلال الأداء. ينبض التاريخ، الذى يظهر فى نسخة الكتاب، بالحياة من خلال إعادة صياغة الفولكلور. ربما ليس الأمر أكثر من نوع من الإنصات المكثف، القادر على تطوير نفسه. ولكن ما هى الطرق الأخرى التى ستساعدنا فى اكتساب أى إحساس واقعى عبر التواصل الفنى؟

وملحمة إبونيا هى واحدة من بين آلاف العناصر الفولكلورية فى مدغشقر، وفقًا لتعريف الفولكلور المقبول على نطاق واسع اليوم: «الفلكلور هو تواصل فنى بين مجموعات صغيرة من البشر»، ويدفع هذا التعريف الباحثين إلى الاهتمام بـ «الأداء».

ظهر هذا النهج نتيجة دراسات عالم الأنثروبولوجيا اللغوية «ديل هايمز»، الذى تأثر بدراسات عالم الاجتماع «إرفينج جوفمان»، وغيرهما من العلماء. ولقد عمل «ريتشارد بومان» على صياغته وتطويره. وهدف الدراسة الفولكلورية هو دراسة الممارسات الثقافية للبشر عن كثب. يرى «جوفمان»، على سبيل المثال، أهمية دراسة التفاعلات البشرية عن كثب، كما لو كانت دراما تتسم بوجود شخصيات وسيناريو مُعد

سلفًا. واستنادًا إلى هذه الرؤية، قامت الباحثة «باربرا كيرشينبلات جيمبليت» بمراقبة عملية سرد القصة عن كثب، وطلبت من الراوى والجمهور أن يتحولوا إلى شخصيات فى الدراما الخاصة بهم، تلك التى لا تقتصر على كونها مجرد كلمات يلفظها الراوى.

أصبح الأداء «نموذجًا» جديدًا لدى دارسى الفلكلور. فى السابق، دُرست الحكايات الشعبية كنصوص جامدة على الأوراق، ولكننا نضع تصورًا جديدًا للفنانين والجمهور والنصوص فى الوقت الراهن. لقد قلب دارسو الأداء الفلكلورى هدف عملية البحث القديم عن الأغانى والقصص رأسًا على عقب. وبدلًا من دراسة النصوص، اعتمدوا على دراسة لحظات التفاعل الاجتماعى. لقد توقفوا عن محاولة إثبات أن قصة معينة هى تنويع لقصة أصلية افتراضية. أصبحت تنويعات القصص هى القاعدة، وتوجب على «نظرية الأداء» أن تشرح سبب غياب تلك التنويعات. لا تواجه الدراسات الأدبية هذه المشكلة مثل الدراسات الفلكلورية. هناك أشكال مختلفة لملحمة «إبونيا»، أحدها مُترجم هنا —نص واحد من النصوص المتعددة.

معنى النصوص وتنويعاتها

ما هو النص؟ إنه مجموعة من الكلمات المطبوعة على أوراق. النص المُترجم هنا يتكون من ست وأربعين صفحة من كتاب يبلغ ست بوصات ونصف طولًا وأربع بوصات ورُبع عرضًا، نُشر فى مدغشقر عام ١٨٧٧. تبدأ كل صفحة بحرف كبير وتنتهى بنقطة، وتتكون كل الصفحة من عدة فقرات. وتحتشد الصفحات بالأسماء المدغشقرية الطويلة، التى تبدو صعبة النطق للوهلة الأولى. تتكون تلك الأسماء من مقاطع قصيرة، لكل مقطع معناه. على سبيل المثال، كلمة «أندريانامبوناميرينا»، التى تعنى ملك شعب «ميرينا» فى مطلع القرن التاسع عشر. كلمة «أندريانا» (تعنى أمير)، وكلمة «مبو» (تعنى فى القلب، وهى أداة ربط كذلك)، وكلمة «إميرينا» هى اسم أرضه وشعبه وتنطق «ميرن» بحذف حرف الألف فى البداية وتخفيف حرف الألف فى النهاية. وبالتالى، يعنى اسمه: «الأمير فى قلب ميرينا». لا تزال ذكراه عالقة بملحمة «إبونيا»، على الرغم من أنها مجرد نص خيالى مثل «الأوديسا» التى كتبها هوميروس، وملحمة «بيولف» الانجليزية القديمة. ولقد أطلقتُ على النص الذى وردت ترجمته فى هذا الكتاب اسم «النص الأول».

لقد ظلّت ملحمة «إبونيا» شفاهية إلى أن قرّر شخص ما كتابتها نحو عام ١٨٣٠.

كيف يتحول فلكلور شفاهى إلى نص مكتوب؟ يجب أن يمر شخص بتجربة



التواصل التى تحدث عندما يحكى أحد الرواة قصة على جمهوره، ثم يكتب كلماتها. لن يستطيع ذلك الشخص تسجيل التغيرات التى تطرأ على صوت الراوى، أو حركات يديه، أو رد فعل الجمهور. لن يُسجل سوى الكلمات فقط. لقد اختار باحث مثل «تشارلز إل بريجز» الذى درس تسجيل النصوص، تعبيرًا لوصف هذه العملية وهو «نزع النص من سياقه»، وهى العملية التى تجعل الفلكلور مُتاحًا للدراسة والترجمة.

ومن الجدير بالذكر أن «نزع النص من سياقه» هو ما وجَّه انتباه دارسى الفلكلور إلى الاهتمام الشديد بالأداء الفلكلورى. الأداء فن جيد، ودراسة النص تكشف عن مدى جودته. لقد حرص دارسو الفلكلور فى مدغشقر على جمع تسجيلات صوتية لمئات الحكايات الفلكلورية وآلاف الحكم والأمثال والألغاز والأغانى الفلكلورية، بلغة مدغشقر، ثم ترجمتها إلى الانجليزية والفرنسية.

فى هذا الصدد، جمعت مكتبات جامعية عدة، من بينها «مكتبة جامعة مدغشقر»، العديد من تلك التسجيلات الصوتية، مثل المجموعة الفرنسية العظيمة التى جمعها كل من «تشارلز رونيل»، و«أندريه داندواو»، و«إيملى بيركول». وبالبحث على الإنترنت، يمكنك العثور على كتب عن فلكلور مدغشقر، لمجموعة من جامعى الفلكلور، من بينهم «جيمس سيبرى»، و«دابليو إى كوزينز».

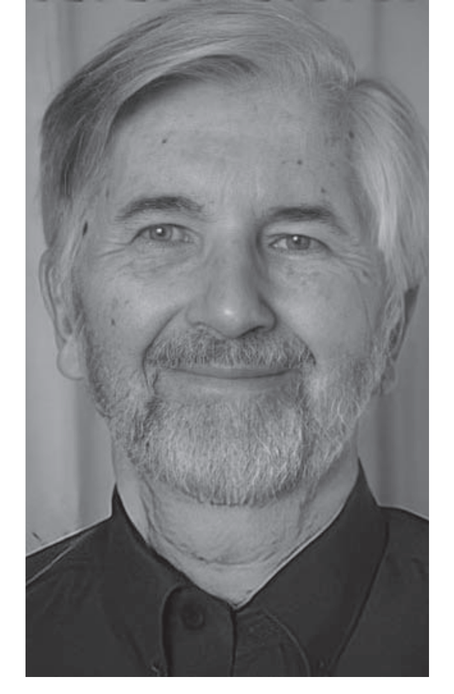
من هو المؤلف؟

سواء كان لديك قصة أو قصيدة، وسواء كانت «إبونيا» أو «سندريلا»، فإن عليك أن تُدرك أن المؤلف مجهول. هل يوجد حقًا مؤلف للملاحم؟ فى ١٩٦٨، قال الناقد الفرنسى «رولان بارت» إن الجميع عرفوا ويعرفون أن «المؤلف لا يزال هو السيد فى تاريخ الأدب، وفى السيَر الذاتية للكتاب، وفى المقابلات والمجلات. وتتمحور صورة الأدب فى الثقافة العادية بشكل استبدادى على المؤلف وشخصه وحياته وذوقه وعواطفه». فى الأوساط الأدبية الباريسية التى عاش فيها «بارت»، أصبح الاهتمام باللغة بديلًا عن الاهتمام بمُستخدمى اللغة، وقال «بارت» إنه يجب التخلص من تمركز الأدب حول المؤلف. لقد أعلن موت المؤلف، وأضاف أن الكتابة تُدمر مفهوم المؤلف بحد ذاته. وبالنظر إلى خارج أوروبا، أدرك «بارت» أنه فى المجتمعات غير الغربية «لا تقع مسؤولية السرد على شخص بعينه، ولكن على وسيط، سواء كان شامان أو

راوٍ.
لقد كان «بارت» على صواب فيما يتعلق بدور المؤدى فى مدغشقر. عادة ما كان المؤدى يعترف فى البداية أو فى النهاية أنه «ليس المؤلف»، وأن هذه الحكايات والملاحم والأساطير هى من وضع الأولين. تبدأ إحدى رواة القصص فى المنطقة الشمالية بقولها: «يقبع القدماء هناك. تساقط شعر رؤوسهم، وسقطت أسنانهم». هذه العبارات التى لا تمت بصِلة للقصة التى سترويها، هى صيغ افتتاحية مثل «كان يا ما كان». وتحرص على استخدام صيغ أخرى فى نهاية القصة، وتقول: «هذا ما أردت إخباركم به. هذه القصة ليست أكاذيب، ولكنها كلمات الأولين».
هذه الصيغ الافتتاحية والختامية تجعل الراوى ذاته يبدو مجهولًا. وأرجو ملاحظة أن النص الأول من ملحمة «إبونيا»، كما ترجمته هنا، لا يتضمن مثل هذه الصيغ الافتتاحية والختامية، ربما لأن من كتب الملحمة اعتقد أن هذه الصيغ تنتمى للأداء الشفاهى. وعلى حد علمى، فإن الراوى كان يغنى هذه الصيغ، على غرار ما يحدث فى الملاحم الأفريقية الأخرى، ولكن بالطبع لم يُسجل هذا الغناء صوتيًا.
هناك أسباب أخرى فى مدغشقر لإخفاء هوية المؤلفين. التقاليد تتطلب إخفاء الهوية. لقد كان السكان يعتزون بكلمات القدماء ويحفظونها من دون تغيير. إخفاء الهوية لدى سكان مدغشقر يساوى موت المؤلف الرمزى لدى «بارت». سوف تسمع فى كل حفل زفاف أو جنازة، شعارًا قديمًا ينص على: «نحن لم نغيّر شيئًا من عادات الأسلاف». مؤلف ملحمة «إبونيا» لم يمت، ولكن هويته طُمست، على غرار طمس هوية مؤلفى تسعة أعشار القصص الفلكلورية العالمية. ولنا هنا أن نطرح أسئلة أخرى: من هو مؤلف هذه الملحمة؟ من كتبها؟ مترجمها؟ ناشرها؟ هل للفلكلور مؤلف على الإطلاق، أم أنه ملكية خاصة للمؤدى الشفاهى؟

النصوص والإصدارات

سواء كان النص شفاهيًا أو مكتوبًا، يميل الأدب إلى تقديم إصدارات متنوعة. هناك عدة إصدارات مختلفة من مسرحية «هاملت»، أكثر مسرحيات «وليام شكسبير» شهرة، والتى أذهلت الجمهور على مدى أربعة قرون. وتختلف الإصدارات اختلافًا ملحوظًا لدرجة تُسبب مشكلة لأى منتج مسرحى يرغب فى عرضها، إلا أن أحدًا لا يشك فى أن الإصدارات المعروضة على خشبة المسرح أو الكتب المطبوعة هى نفسها قصة «هاملت»، حتى وإن جرت الأحداث فى نيويورك فى القرن العشرين (كما حدث فى فيلم مايكل ألميريدا عام ٢٠٠٠).
وهناك إصدارات متعددة من القصائد كذلك. فى نهاية حياته، أربك الشاعر «وليام بتلر يتس» النقاد عندما نشر إصدارات أحدث من قصائده القديمة. إحدى هذه القصائد هى قصيدة «حزن الحب»، والتى وجدت فى شكل مخطوط يعود لعام ١٨٩١، ثم طبع إصدارًا آخر منها عام ١٨٩٢، وظهر الإصدار الأخير منها عام ١٩٢٥، ولقد خط الشاعر



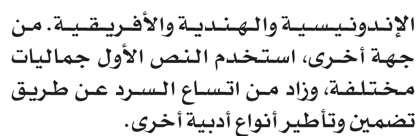
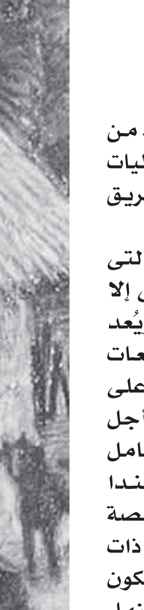
لى هارينج

يعتمد الراوى، أثناء سرد الحوارات، على مزيد من الإيقاع والوزن لدرجة تقترب من الشعر

الإصدارات الثلاثة بيده.
ما هو النص الأصلى؟ هناك مجموعة قصصية شهيرة للكاتب الأمريكى «ريمون كارفر»، أجرى عليها المحرر «جوردون ليش» تعديلات كبيرة، لدرجة يحتار معها القرّاء أى نص يختارون. ولأن أغلب الفلكلور انتقل من جيل لجيل شفاهة، وكان عليه مواكبة التغيرات الاجتماعية المختلفة، فإن القصائد والحكايات الفلكلورية كانت أكثر عرضة للتغير مقارنة بالأدب المكتوب. يمتلك كل إصدار من قصة «سندريلا» (هناك آلاف من الإصدارات) نوعًا من المصداقية: عندما اكتشف عالم الأنثروبولوجيا «ويليام باسكوم» قصة «سندريلا» فى أفريقيا، ساعد فى فهم مدى انتشار القصة حول العالم. يستخدم الفولكلوريون مصطلح «إصدار» لوصف أى أداء شفهى أو مكتوب للحكاية، يختلف على نحو ملحوظ عن الإصدارات الأخرى. لكن الإصدارات الثلاثة من «حزن الحب» لا تعطى معيارًا للمقارنة، إلا إذا قررت أن الأول هو الأصلى وأنه ليس من حق «ييتس» تغيير قصيدته. وهذا قرار تعسفى، أليس كذلك؟

تراكيب الملحمة وبنيتها

التراكيب هى دراسة ظاهر العمل؛ كلماته، أصواته، صوره، وعناصره، وأسلوبه، أما البنية فهى ترتيب المكونات بطريقة تصنع الكل. ومن المُلاحظ أن التراكيب تمتزج بالبنية فى ملحمة «إبونيا». إذا قرأت النص المطبوع بعناية، ستُدرك وجود سطور موقعَّة موزونة، ويعتمد الراوى على سطور شعرية فى تقديم أحداث القصة.
ويعتمد الراوى، أثناء سرد الحوارات، على مزيد من الإيقاع والوزن لدرجة تقترب من الشعر. وعندما يقترب من ختام الملحمة، يستخدم نوعًا من النثر الذى اعتاد رواة مدغشقر استخدامه قرب خاتمة الحكايات. كان تنوع الأساليب، الذى ظهر كذلك فى الترجمة، هو أول ما لفت الانتباه إلى أن الحكاية تتضمن عددًا كبيرًا من الأحداث التى لم ترد فى إصدارات أسبق، إضافة إلى عدد كبير من الخوارق.
فى هذا الإصدار، تخرج الجرادة من النار، وتستقر على وجه أم «إبونيا»، ثم تخترق جلدها لكى تدخل جسدها، ومن ثم تصبح أصل الجنين المدهش. يدور حوار طويل بين الجنين وأمه قبل ولادته، حول المكان الذى يجب أن يولد فيه، تقترح الأم عدة أماكن، لكن الجنين يرفضها لأسباب مختلفة، إلى أن يولد أثناء جلوسها على مقعد ذهبى ضخم. يواكب مولده بعض الأحداث العجيبة؛ يُعلن أنه «إله نزل إلى الأرض»، وأن ألف زورق لا يستطيعون حمله على وجه الماء، ويصيب الوهن كل الكائنات، ويصدر عن السماء والصخور ضجيج هائل، وتنقلب الأرض رأسًا على عقب. يعتقد سكان مدغشقر أن هذا هو سبب الزلازل.
لا شك أن هذه الحوادث تعطل السرد، ويمكن أن نطلق عليها «استطرادات»، مثل المقدمة التى تسرد أحداثًا فى السماء، ومشاهد مدح الذات المتبادل والتفاخر بين البطل وخصمه، وما إلى ذلك. رفض المحرر «بيكر» مثل هذه المشاهد باعتبارها غير أصلية، وأنها مجرد إسهاب مُقحم على الأسلوب، ولغو بلاغى بلا معنى. ووفقًا لمنطقه الخاص، قرر «بيكر» أن هذه المشاهد هى مجرد إضافات خطابية أُقحمت على النص الأصلى فى مرحلة لاحقة. لا نجد مثل هذه المشاهد فى قصة جريم «حكايات وخرافات منزلية للأطفال». ولكن يجب أن نلاحظ أن قرار «بيكر» و«سيبرى» باعتبار تلك الأجزاء إسهابًا واستطرادًا، يعنى أنهما فرضا ذائقتهما الجمالية الخاصة، وافترضا أن سرد الحكايات الشعبية يجب أن ينتقل من نقطة إلى أخرى مباشرة. لقد فرضا المعايير الأوروبية على ذلك المنتج المُختلف؛ الذى يعد مزجًا للثقافة

الإندونيسية والهندية والأفريقية. من جهة أخرى، استخدم النص الأول جماليات مختلفة، وزاد من اتساع السرد عن طريق تضمين وتأطير أنواع أدبية أخرى.
إن البنية السردية لملحمة «إبونيا»، والتى تتضمن عناصر شعرية أخرى، ما هى إلا انعكاس مصغر لـ «التكامل الرأسى». ويُعد التأطير، فى «إميرينا» وفى المجتمعات الأقدم كذلك، هو الوسيلة الأنسب، على الأقل بالنسبة لراوى النص الأول، من أجل الوصول إلى ذلك الجنس الأدبى الشامل المُسمى «ملحمة». فى كل من أيرلندا والهند، يتم إقحام وحدات سردية فى القصة الأصلية، وعادة ما تكون عن أحداث ذات صلة بعيدة بأحداث القصة الأصلية. يكون الرابط أحيانًا هو ظهور شخصية بعينها. ومن ناحية تحليلية، يبدو أن الهدف من إقحام حدث ما هو توسيع نطاق الأنماط القصيرة من الأدب الشعبى، لكى تصبح أطول.
«كيف تُبنى سردية طويلة؟». كانت الأجناس الأدبية المتاحة حتى القرن التاسع عشر لدى رواة «ميرينا» تتراوح من وحدات سردية قصيرة إلى وحدات سردية طويلة. ويتميز النص الأول من «إبونيا» بأنه يتضمن عددًا من الأساليب والأجناس الأدبية المختلفة.

العناصر المتكررة بشكل مُتمايز «الموتيفات»

هيكل كبير مثل بناء ملحمة إبونيا لا يتكون من أنواع فولكلورية مختلفة فقط، ولكن على المستوى المجهرى، هناك عناصر يسميها الفلكلوريون «الموتيفات». الشخصيات والحوادث والمواقف المتميزة فى أى قصة بما يكفى لتكون مرئية، على الرغم من أنها عادة ما تكون أصغر من أن تشكل قصة كاملة. اعتمد علم الفولكلور على دراسة الموتيفات، مثل دراسة الوحدات الأكبر التى تسمى أنواع الحكاية، لأن الحكاية الشعبية التقليدية تتكون من شخصيات وحوادث وعناصر مرتبة فى تسلسلات متكررة يمكن التعرف عليها.
اعتبر «ستيث طومسون» وجهة النظر الذرية أداة أساسية لعالم الفولكلور، فى كتابه «مؤشر الموتيفات فى الأدب الشعبى». إنه تصنيف لوحدات السرد الصغيرة، التى اعتبرها: «الأساس المشترك لكل الحكايات الشعبية، والقصص، والأساطير، والخرافات، وروايات العصور الوسطى، والأفلام الدعائية، والكتب الفكاهية، والأساطير المحلية».
لا تُعد الموتيفات مجرد اقتباسات مألوفة فقط، ولكنه أيضًا موسوعة لصور العالم. عندما تنظر إلى العالم من خلال الموتيفات، سوف تعتقد أن «كل ما هو موجود فى العالم يمكن وصفه باستخدام إحدى الموتيفات التى حدّدها طومسون بكل دقة». إذا تم اختراع شىء جديد، فيمكن اختراع موتيف جديد لتثبيته. كأداة تجريبية، يهدف مفهوم الموتيف إلى تحديد الأجزاء المكونة للقصة النهائية. ونظرًا لأن الموتيف قد يتكرر فى العديد من القصص المختلفة، والتى قد تكون مرتبطة (أو غير مرتبطة) تاريخيًا.. (فكّر فى اختطاف أميرة من قبل وحش)، فإنها تتيح المقارنة بقصص أخرى (خاصة القصص الأوروبية).

يهدف مفهوم الموتيف إلى تحديد الأجزاء المكونة للقصة النهائية

البنية

كيف تتوافق أجزاء ملحمة إبونيا -الكلمات والصور البلاغية والوحدات الثانوية- معًا لتكوين الكل؟ قد تكون إحدى الإجابات أنها تنتمى إلى «نوع الحكاية الشعبية»، وهى حكاية لا تزال قائمة فى التقاليد. ومن المفيد أكثر أن نرى أن أجزاء هذه القصة مترابطة من خلال نوع مألوف من الحبكة، والذى حدده الناقد الشكلانى الروسى «فلاديمير بروب». يوضح كتابه «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» أن نوعًا واحدًا من الحكاية الخيالية، الموجودة فى ثقافة واحدة، الثقافة الروسية، لها بنية تركيبية ثابتة.
ولقد وجد العلماء اللاحقون أن هذه البينة نفسها نفسه موجودة فى جميع القصص الخيالية الهندو أوروبية، وكذلك فى الروايات (المكتوبة والرسومات) والأفلام. العمل فى الأصل من مجموعة عشوائية من ١٠٠ حكاية روسية من مجموعة «أفاناسييف الكلاسيكية»، أظهر بروب أن كل قصة يمكن تقسيمها إلى وحدات سماها وظائف. هذه الوظائف هى وحدات من الحبكة السردية، أكبر من أشكال طومسون. كما أوضح بروب أنه لم يكن هناك سوى عدد محدود من هذه الوظائف الأساسية، ٣١ وظيفة فى المجموع، وأنها تحدث دائمًا فى القصص بترتيب معين. وليس حتمًا أن تظهر جميع الوظائف فى جميع القصص، ولكن إذا احتوت القصة، على سبيل المثال، على الوظائف ١ و ٢ و ٦ و ٧، فستحتويها بالترتيب ١–٢–٦–٧.
على الرغم من أن مدغشقر بعيدة عن روسيا، إلا أن إبونيا تحتوى على العديد من عناصر الحبكة التى وجدها بروب فى حكايات أفاناسييف الروسية. لا تحدث الدوال المرقمة بشكل صارم فى تسلسل بروب، ولكن حتى فى مجموعته المحدودة، فإن تسلسل الوظائف ليس هو نفسه دائمًا. بادئ ذى بدء، فإن ولادة البطل هى قسم تحضيرى. تبدأ التعقيدات بفعل خسيس (مصطلح بروب)، أى اختطاف الرجل الحجرى للفتاة. ثم تؤدى وظائف الوسيط إلى الزواج. تنطبق شروط بروب على ما يحدث فى إبونيا. ومع ذلك، تنتهى الحكاية بحادث مزدوج غير معروف فى حكايات بروب الروسية، ألا وهو وصف إبونيا للقوانين ووفاته، وفقًا لتوقعاته. أكثر ما يكشف عن التركيز الثقافى الذى يعكس قيم ميرينا هو حبكة مهمة الأم، ما يمنح المرأة مكانة بارزة مثل البطل فى الملاحم الأفريقية.



مقدمة الملحمة

لا يوجد طفل
يُقال إن أمير الشرق
تحرّك لزيارة جده؛ «أبو السماء».
اصطحب معه أولاده:
«الرجل رمادى العينين»
«الشاب الذى يساوى ستة»
«أميرة مانى»،
كما اصطحب العديد من الخدم والأتباع والمُقربين.
ومن مملكة مانى ومن وادى أشجار مانى،
أخذ معه عشرة ثيران وعشر أبقار وعجولهم.
تحرّك أمير الشمال كذلك.
اصطحب معه «الذى سيصبح قويًا»، و«أبو القوى».
تحرّك أمير الغرب كذلك.
اصطحب معه «حداد الآلهة الفضية»، و«الذى سيصبح قويًا»،
وبناته الثمانى.
تحرّك ملك الجنوب كذلك.
اصطحب معه «الرجل جميل التكوين»، و«القطة ذات اللِبدة الكبيرة»،
وبناته الثمانى.
كانوا يرغبون فى زيارة «أبو السماء». إنهم أحفاده.
ولكى يُرحب بهم الجد،
انتقى من قطيعه ثورًا يُسمى
«الكبير الذى لا يستدير»،
وآخر يُسمى «الخوّاض الكبير».
حين التقى بأحفاده،
قال أبو السماء: «أنا مسرور.
لن يرث أرضى خسيس أو لئيم».
كان أو السماء سعيدًا،
وأقام الاحتفالات، وأطلق المدافع،
ثم أعدّ الوليمة.

ثم حضر «أمير المركز»، و«الملك الصانع العظيم»،
وزوجته «راسوا» [الجميلة والثرية].
حتى السماء اهتزت
وارتعدت الأرض عندما مروا وخلفهم
أتباعهم من «قبيلة الألف مُحارب»،
و«قبيلة المائة مُحارب».
تشابكت سيقان الأعشاب
وارتجفت الأرض عند مرور
قبيلة «الكثيرون بشكل لا يُحصى».
كان أمير المركز يريد أيضًا أن
يزور أبو السماء،
باعتباره أكبر الأحفاد سنًا.
وعندما وصل أمير المركز،
قال أبو السماء: «أنا مسرور،
يا ولدى العزيز
لأنك حضرت لزيارتى،
لكنى أطلقت الكثير من المدافع
ورصاص البنادق فى استقبالهم
وأكلوا الوليمة الشهية
لأن لديهم الكثير من الأبناء.
مع ذلك، سأعاملك بشكل مختلف.
سوف أصدر أمرًا لأتباعى بإطلاق المدافع والبنادق
ولكن بعد حشوها بصخرة واحدة،
وسوف أجعلهم يطلقونها نحو الأرض».
ثم أرسل فى طلب الماشية وهدايا الترحيب
ثم قال: «خذ أنت حيوان الشرِه...،

خذ طائر الوقواق مرتفع الصوت،
خذ ما يساوى مائة مجتمعين،
خذ ما يساوى مائة غير مجتمعين فى الغابة،
خذ القلق.. خذ الكسل الذى لا يستطيع النهوض
خذ عدم الحاجة للمساعدة فى تناول الطعام
خذ الصمت الجميل
خذ عدم اتباع العدل
خذ التلّوى مثل ثعابين البحر
خذ مياه المستنقعات الآسنة.. خذ حشرجة الصوت
خذ جعجعة الصوت.. خذ أعشاش الطيور على قرْنيْك
خذ الروث على رأسك.. خذ مائة فحل
ومائة ثور.
خذ أيضًا مائة كبش ومائة نعجة
ومائة طائر سمين ومائة ديك مخصى».
تجمّعت كل هذه الحيوانات أمامه.
كان أبو السماء قد أنجب «مُراقب السماء»، الذى أنجب بدوره هؤلاء الإخوة الخمسة:
أمير الشرق،
أمير الغرب،
أمير الشمال،
أمير الجنوب،
وأمير المركز.
ثم قال أبو السماء: «أحضروا مُراقب السماء».
(لم يكن قد حضر بعد)
«وسوف أقدّم وليمة الترحيب لأبنائى
أمير المركز وراسوا».
حضر مُراقب السماء ونادى على أولاده،
فاقتربوا منه.
حينها، ذهب أبو السماء لكى يتسلق عرشه الذهبى، ثم ألقى خُطبة:
«الآن، لقد وزعت هدايا الترحيب على الرجال الأربعة، ولم أمنح
أمير المركز شيئًا بعد.
سوف ننقسم إلى مجموعتين متقابلتين.
هذا يعنى وضع المائة ثور فى جانب، والمائة فحل فى جانب
وينطبق هذا على كل شىء.
لقد حشوت البنادق والمدافع بطلقة واحدة إلى الأرض
لكنها ضاعت بسبب عدم وجود طفل يبكى
لأن راسوا عاقر
لم يُنجب أمير المركز أى طفل.
ما سأقول الآن لكما، يا راسوا ويا أمير المركز، هو الآتى:
كل شىء على ما يُرام
عظمتكما رائعة،
لكن ليس لديكما طفل يبكى».

*** أجزاء من كتاب يصدر قريبًا**

**** عالم أنثروبولوجيا متخصص فى الفلكلور الأفريقى.**

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أى كانت لغته، لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والبداية مع عبد الغفار مكاوى.

عبد الغفار مكاوى
وهج لغوى بين الفلسفة والأدب

جمال المراغى

يثير ما قدمه مترجمو القرن الماضى الدهشة، ويمثل مفارقة تتطلب التوقف كثيرًا عندها، فقد كانت ترجماتهم جزءًا عرضيًا من مسيرتهم فى مجالاتهم المهنية والفكرية والإبداعية، ولكنهم مازالوا يتفوقون وبفارق كبير عمن تخصصوا فى الترجمة وأصبحت مهنتهم الوحيدة، ويأتى الدكتور عبد الغفار مكاوى «١٩٣٠-٢٠١٢» كنموذج مارس الترجمة هاويًا فجاب بما عجزت عنه الاحترافية وبات ما تركه من ترجمات، وهو جزء يسير من إنتاجه الأدبى والفلسفى، بصمة ومرجعية فى الشعر والمسرح والفلسفة.

ابن بلدة «بلقاس» بمحافظة الدقهلية، ثالث توأمين توفيا بعد ولادتهما بشهور قليلة وأصغر الأبناء السبعة لأسرة ريفية مستورة الحال لأب متدين مثّل العقل عنده وأم ربة منزل شديدة العطاء وازنت المعادلة لديه بالعاطفة، وتفتحت مداركه على الكُتاب وحفظ القرآن، مع مراحل الدراسة مال للفنون والأدب وخاصة الشعر الذى أخذ ينظمه حتى قابل صديق عمره الشاعر صلاح عبد الصبور فاقتنع بعدم أصالة موهبته وتوقف عن نظمه، ولكنه ظل شغوفًا به يدرسه ويترجمه. تتلمذ فكريًا وأدبيًا فى البداية بالقراءة لطه حسين والمازنى والعقاد من الرواد، ومحمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه من الجيل الصاعد فى حينه، ثم انتقل إلى توفيق الحكيم وجبران خليل جبران فى مرحلة تالية، وتعلقه بالفلسفة جعله يلتحق بقسمها فى كلية الآداب بجامعة القاهرة.

وُظف بعد تخرجه مفهرسًا بدار الكتب المصرية وامتحنه توفيق الحكيم وأحمد رامى، وانضم للجمعية الأدبية المصرية برعاية فريد أبو حديد، وزامل أعضاءها محمد كامل حسين، عبد الحميد يونس، عبد العزيز الأهوانى، مخائيل رومان، شكرى محمد عياد، عبد القادر القط وغيرهم، وغزت قصصه ومقالاته الأدبية والفلسفية وترجماته التى ركز فيها على الشعر أهم المجالات كالأديب والثقافة والآداب.

أجاد مكاوى العديد من اللغات؛ الإنجليزية، الفرنسية، الإيطالية، وكذلك اليونانية القديمة واللاتينية، ولكنه فضّل اللغة الألمانية وترجم عنها بعدما شُغف بشعرائها وفلاسفتها وكتاب المسرح بها، وأخذ ينهل منهم ويتتبع جهدهم الفكرى والإبداعى وينقله للقراء فى مصر والوطن العربى، وساعده فى ذلك أسفاره المتعددة لألمانيا قاصدًا المزيد من البحث والتعلم وهناك نال درجة الدكتوراه، وبعدها التحق بالعمل فى قسم اللغة الألمانية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٦٧ للاستفادة مما اكتسبه لغويًا، لكن شغفه بالفلسفة أعاده لقسمها مجددًا، ونال جائزة الدولة التشجيعية فى الأداب عام ١٩٧٦ عن كتابه «ثورة الشعر الحديث» بجزئيه، واستقر بعد الشتت بزواجه من تلميذته «الدكتورة عطيات أبو السعود»، ورزقه الله بالابنة «نوران» ثم الابن «كريم» ونال جائزة الدولة التقديرية فى الأداب عام ٢٠٠٣.

بين اهتماماته الفلسفية والأدبية ودراساته وكتاباته البارزة كمًا وكيفًا تاركًا إرثًا من الترجمة التى جمع فيها بين كل المجالات التى شغفته وأبحر فيها، ومن ترجماته الأدبية «الأقصوصة والحكاية» لجوته، «الأعمال المسرحية الكاملة» لجورج بوشنر، كما صادق بريخت فكرًا ووجدانًا وترجم له «الاستثناء والقاعدة»، «السيد بونتيلا وتابعه ماتى»، «أوبرا ماهاجونى» و«بعل»، وترجم عن اللغة الألمانية أيضًا «ملحمة جلجاميش»، ومن ترجماته فى الفلسفة «تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق» لكانط، «لاوتزو متاو تى كنج - الطريقة والفضيلة»، «أفلاطون - الرسالة السابعة»، «أرسطو- دعوة للفلسفة» لإنجمار ديرنج، «نظرية أفلاطون عن الحقيقة» لمارتن هيدجر، كما راجع العديد من الترجمات لزملائه وتلاميذه ومنهم يسرى خميس، مصطفى ماهر، محمود قاسم، هبة شريف وغيرهم.



الثقافة الجديدة

2

مارس 2022

العدد 378

متحف



هيكل

في الإسكندرية

بورتريه



سمسمية

كامل عيد

تشكيل



أباظة

صانع البهجة الشعبية

جلال الشرقاوي

والمسرح المشاغب



خيال المآتة

اللوحة الأولى

فى خيال أحمد نبيل



فى معرضه (خيال مآتة) الذى استضافَته قاعة (الباب) بالمركز الثقافى القومى مؤخرًا؛ قدَّم الفنان التشكيلى د. أحمد نبيل ما يربو على ثلاثين لوحةً تدورُ حول خيال المآتة. وهذا التَّركيبُ اللُغوى المصرى بامتيازٍ يعنى ما اصطُلِح على تسميته بالفُصحَى (الفَزّاعة)، وهو آتٍ من الكلمة القِبطيّة (ماتويى) بمعنى الزِّراعة أو الفلاحة. وكما هو معروفٌ، فإنّ وظيفةَ خيال المآتة الأساسيّة هى إيهامُ الطَّير بوقوفِ إنسانٍ بين مزروعات الحقل لئلا تجرُؤ على الالتقاطِ من الحبوب والثمار، أى أنّ مبرر وجودِه يتمحور حول فكرة الحماية. وربما كان هذا ما أغرى مَن تعرّضُوا للحديث عن هذا المَعرض بالتركيز على فكرة أنّ استدعاءَ هذا الموضوع من البيئة المصريّة فيه شكلٌ من أشكال لَفت انتباه المُتَلَقّى إلى الدور الذى تضطلع به المرأة المصرية فى حماية الأُسرة والبَيت وغير ذلك، لاسيّما أنّ فنّانَنا يُلقى برداء خيال المآتة فى سائر لوحاتِه على أجسادٍ أنثويّةٍ أو يُشكِّلُ وجه خيال المآتة على نَحوٍ يَشى بأنوثتِه. وهو ما نَجدُه حتى فى الكُرّاسة التقديميّة للمَعرض، تلك التى كتبَتها الدكتورة رشا أحمد نبيل، حيث تقول: «هنا فى أعمال الفنان يتبدى خيال المآتة فى صورة امرأة تلعب دورًا فى الدفاع عمّا تملك من بيتٍ ومساحةٍ صغرى من الأرض تمثّل لها العالَمَ أجمعَ، فها هى تقِفُ باسقةً بصلابةٍ كحائطِ صَدٍّ فى وجه الإنسان المُغير والزمان الذى يذرُو معه كلَّ شىء. فالجميع يعتصرون قوّتها ويقتاتون على جسدِها النحيل وتتكالَب عليها الأوجاعُ وتنهشُها الجوَارِح، ولكنها فى وضع الصَّلبِ هذا ترمزُ إلى الخَلاصِ والخُلودِ وتُعلن التحدّى، وينبُتُ الصبّار والأشواك من رأسها الصغير فتزرع الخوف فى قلوب المُعتَدِين. ...إلخ».



محمد سالم عبادة



هناك إشارةٌ من بعيدٍ إلى المكانة الثانية للمرأة فى المجتمَع رغمَ أن العالَم يَدورُ حولَها



وَلنبدأ باللوحةِ الأولى التى تُشيرُ إليها الجملةُ الأخيرة؛ هنا تتبدّى جُملةُ المَيزاتِ الأسلوبيّة لفنّاننا فى هذا المَعرض، فنلاحظُ رقّةَ استخدامِه لألوانِ الزَّيتِ بدرجةٍ تقرِّبُ المُنتَجَ النهائىَ لِلَّوحاتِ المُنجَزَة بألوانِ المياه. ونلاحظُ أنّ اللوحةَ تَغلبُ عليها الألوانُ الباردةُ إجمالًا، فالأزرق والبنفسجى يمثّلان خلفيّتَها كما يمثّلان مُعظمَ واجهتها المكوّنةِ من خيالِ مآتةٍ كبيرٍ يتصدّرُ المَشهد وثلاثةِ خيالاتٍ صغيرةٍ موزَّعةٍ على الرُّكنَين العلويَّين، فضلًا عن امرأتَين تتقاسمان الرُّكنَين السُّفليَّين، لكنّ الألوان الدافئة والساخنة لا تَغيبُ، فتدرُّجات البرتقالى والبُنّى تشغَلُ صدرَ خيال المآتة الأكبر وتُحيطُ بوجهه كما يوجد الأحمر فى زى المرأة فى الركن الأيمن السفلى وفى ما يُشبه باقةَ الزهور المتطايرة من يَد المرأة فى الركنِ الأيسر السفلى. وثَمّ ملاحظةٌ ثالثةٌ تَطّردُ فى لوحاتِ المعرض، تتعلّق بشكل ووضعِ أذرُعِ النساء، فهى دائمًا أذرعٌ طويلةٌ متوتّرةٌ فى وضعِ شبه راقصٍ وإن كان يفتقدُ المُرونةَ الإنسانيّة، فهى من ناحيةٍ قريبةٌ من تيبُّس الأطراف البشريّة فى التشكيل المصرى القديم، ومن ناحيةٍ أخرى تبدو كأنها تقدِّم رسمًا ساخرًا (كاريكاتير) بدرجةٍ ما.

أمّا التعبيرُ المُرتَسِمُ على وجه خيالِ المآتة الكبير فلا نراه عن كثَبٍ وفى وضوحٍ إلا فى لوحتَين هذه إحداهما، فالعينان حزينتان والحاجبان مُقطَّبان والوُجومُ بادٍ على الوجه، وذلك أنّ خيالات المآتة صغيرةٌ فى كلّ اللوحات الأخرى وحول الخيال الكبير فى هذه اللوحة بما لا يسمح باجتلاء ملامح وجوهها، إلا أنّ لون هذه الوجوهِ ينحصرُ فى اللونين البُنّى والرّمادى بدرجاتِهما، ما يُضفِى مسحةَ كآبَةٍ لا تَجحدُ عليها.



شكل أحمد نبيل وجه خيال المآتة على نحو يشى بأنوثته

وثَمّ خصائصُ لهذه اللوحةِ بالتحديد، على غِرار ظُهور الرُّقَع فى زى خيالِ المآتة الكبير، ووجود الدِّلاء الأسمنتيّة الملوَّنةِ بالأبيض والأسود وظلال السماوى ممثِّلةً للقواعِد التى تنغرس فيها وترتكزُ عليها خيالاتُ المآتة، وظُهور ما يُشبه المساميرَ المنغرزة فى ذراعَى الخيال الكبير، وظهور الصَّبّار الشوكى من رأسِه.

ومِن قراءة تلك المفردات التى أسلَفنا بيانَها يبدو لى أنّ الحديثَ عن دور المرأة فى الدفاع عمّا تملِك وعن اعتصار الجميع قوّتَها واقتياتِهم على جسدِها وعن زرعِها الخوفَ فى قلوب المعتدين بما ينبُتُ من رأسِها، فضلًا عن رَمزِ وضعِ الصَّلب إلى خلاصٍ وتَحدٍّ وخُلود، أقولُ يَبدو لى حديثًا أقربَ إلى القراءةِ المُبالِغةِ وتحميلًا للأعمال فوق ما تحتمل، وأنّ الأوقعَ والأوفَقَ أن نتحدّث عن خيالِ المآتةِ كما هو متجذّرٌ فى الاستخدام اللغوى اليومى للمصريِّين. إننا حين نصِفُ إنسانًا ما بأنّه خيالُ مآتة، فإنما نَعنى أنه قليلُ الأهمّيّة، أو أنّه مجرّدُ واجهةٍ لأشخاصٍ أهمّ. لكنّ فنّاننا هنا يسلّط الضوءَ على ذلك الكيان القليل الأهمية، لنكتشفَ أنّه وحدةٌ بنائيّةٌ مهمّةٌ فى صميم العالَم المصغَّر الذى تعرضُه اللوحاتُ، وأنّ أحداثَ الواقع اليومى تَدورُ من حوله وتتغيّر وهو ثابتٌ لا يتغيّر، فى مفارقةٍ لافتةٍ، فهو ثابتٌ لكنّه غيرُ جوهرى، خالدٌ أو شِبهُ خالدٍ فى وضعيّته، لكنه هامشىّ!

لكن يبقى سؤالُ الأنوثة التى حرصَ فنّانُنا على أن يخلُقَ بينها وبين خيال المآتة وشائجَ قُربَى. لماذا؟!

فى تقديرى أنّ الإجابةَ على وجهَين، فأوّلًا، هناك إشارةٌ من بعيدٍ إلى المكانةِ الثانية للمرأة فى المجتمَع، فرغمَ كونِ العالَم يَدورُ حولَها إلا أنّها تُقَدَّمُ باعتبارِها ثانيةً دائمًا. أمّا الوجهُ الأهمّ فى تقديرى فهو ذلك التناقُضَ الحادُّ بين خيال المآتة فى تخشُّبه وصلابتِه الطبيعيّة والمرأةِ باكتنازِها حرارةَ الحياةِ وبهجتَها ولُيونتَها واحتدامِ عواطفِها. ربّما أرادُ فنانُنا أن يقرّب الجمادَ من الحى، فرسمَ للنساء أذرُعًا طويلةً تفتقرُ إلى مرونةِ البشَر كأنها أذرُع خيالِ مآتة، وجعل لخيالات المآتة وجوهًا أنثويّةً، كأنه يريدُ



اللوحة الثانية

أن يَمُدَّ بِساطَ الحياةِ لتلك الجماداتِ التى (تعيشُ) بيننا وتشاركُنا أفراحَنا وأتراحَنا. كأنها رسالةٌ مبطنةٌ إلى جمادٍ حَى يفهمُ عنّا رسائلَنا، على غِرارِ احتضان النبى صلى الله عليه وسلَّمَ جبلَ أُحُدٍ وقولِه: «هذا جَبلٌ يُحبُّنا ونُحبُّه!».

فى اللوحة الثانية تظهر مفرداتٌ جديدةٌ، فهناك الحصانُ الذى تداعبُ امرأةٌ ناصيتَه أو تربِّتُها، وهناك المرأةُ المستلقيةُ التى ينحسرُ ثوبُها عن ركبتِها وتُمسِكُ بساقِ أحدِ خيالاتِ المآتةِ الثلاثةِ فى النصفِ العلوى من اللوحة، وهناك الطيور المحلِّقة فوق أروسِ الخيالات. وفى تقديرى أنّ تلك المرأةَ المستلقيةَ أقربُ إلى مركزٍ رُوحى للَّوحة، فهى كأنها تتلقّى معنىً ما من عالَمٍ عُلوى فائقٍ على الحياةِ، لولاهُ لما استطاعَتْ المرأة الثانية ذاتُ الفستان الأزرقِ ترويضَ الحصانِ النابضِ بقوّةِ الحياة فى نصف اللوحة السفليّ. وهنا نلمحُ انتصارَ فنانِنا للجَماد أو لما نظنُّه جَمادًا، فخيالاتُ المآتة فى النصف العلوى المُشمس ذى الألوان الدافئةِ من اللوحة، وقد يكونُ بينها وبين الطَّير ما لا نحسَبُ أنه موجودٌ، بينما المرأة والحصان بما يكتنزانِه من حياةٍ مَوّارَةٍ يشغَلان النصف السفلى الليلى المُعتِم. هل نقولُ إنّ المرأةَ فى هذه اللوحةِ — لاسيَّما المرأة ذات الفستان الأحمر - تمثِّلُ وسطًا يجمعُ حيويةَ الحصانِ إلى اتّزانِ الجَماد؟! هل نقولُ إنّ هذا ما يَجبُ أن يميِّزَ الإنسان؟ إذا خلصنا إلى ذلك، فإنّ خيالَ المآتة قد يكونُ علامةً على العقلِ المفكّرِ فى مقابلِ أجهزةِ الحسِّ الفوّارَةِ بما تستقبلُه من مُعطَياتِ الحياة. وهى نتيجةٌ تذكِّرُنى بما كان يقولُه الفيلسوفُ الفرنسى (أندريه لالاند Andre Laland ١٨٦٧-١٩٦٣) الذى قضى شطرًا كبيرًا من حياتِه فى مصر ودرّسَ الفلسفةَ بها، حيثُ كان يقولُ إنّ العقلَ ينحازُ دائمًا إلى جانبِ المادّةِ لا إلى جانبِ الحياةِ، وذلك أنّ من طبيعتِه أن يتعارضَ مع حركةِ الحياةِ التى تنزعُ إلى التنوُّعِ والاختلافِ، مُؤثِرًا عليهما التّجانُسَ والتَّوحُّدَ اللذَين تنزع إليهما المادّةُ الجامدة، ودليلُ ذلك أنّ العقل يتمثّل عادةً فى صورةِ (انتباهٍ)، والانتباهُ شكلٌ من أشكال التوقُّفِ لسَير الحياةِ وسيّالِها المتدفِّقِ بلا انقطاع. فحسبَ هذا التصوُّر، يبدو خيالُ المآتةِ عقلًا فى لوحاتِ فنانِنا، قد نهمِّشُه ضرورةً لتستمرَّ الحياةُ، وقد يكتسى وجهُه غُبرةً رماديّةً أو مواتًا بُنّيًا ووجومًا واضحًا، لكنّه يبقى موجودًا دائمًا، لا غِنى عنه، ويبقى الاتّزانُ الإنسانى رَهنًا بقيامِ وشائجِ القُربَى بين هذا العقلِ المنتبِهِ الجامدِ وعَرامةِ الحياةِ كما تتجلّى فى الحصانِ وفى المرأةِ خارجَ عالَم لوحاتِ خيالِ المآتة. هل نُسرفُ نحنُ أيضًا فى التأويل؟! ربّما، لكنّنا نحاولُ استقراءَ اللوحاتِ على أية حال.

أما اللوحة الثالثة فتشهدُ ظهورَ المرأة ذات



اللوحة الثالثة

الملابس الريفيّة، حاملةً فوق رأسِها قاعدةً يبرز منها خيال المآتة المؤنث. لدينا امرأتان فى النصف الأيسر من اللوحة لهما هذا الوصف، كأنهما تحملان زَلعَتين كما تفعلُ نساء الريف، لكن المفاجأة فيما يَبرزُ من الزلعتَين! أمّا فى النصف الأيمن فلدينا



لتبقى فرادةُ التجربة التشكيليّة هنا أغنى وأوسعَ بكثيرٍ من كلّ محاولات سَجنِها فى تأويلاتٍ محكومٍ عليها بالضِّيقِ لتذرُّعِها باللغة

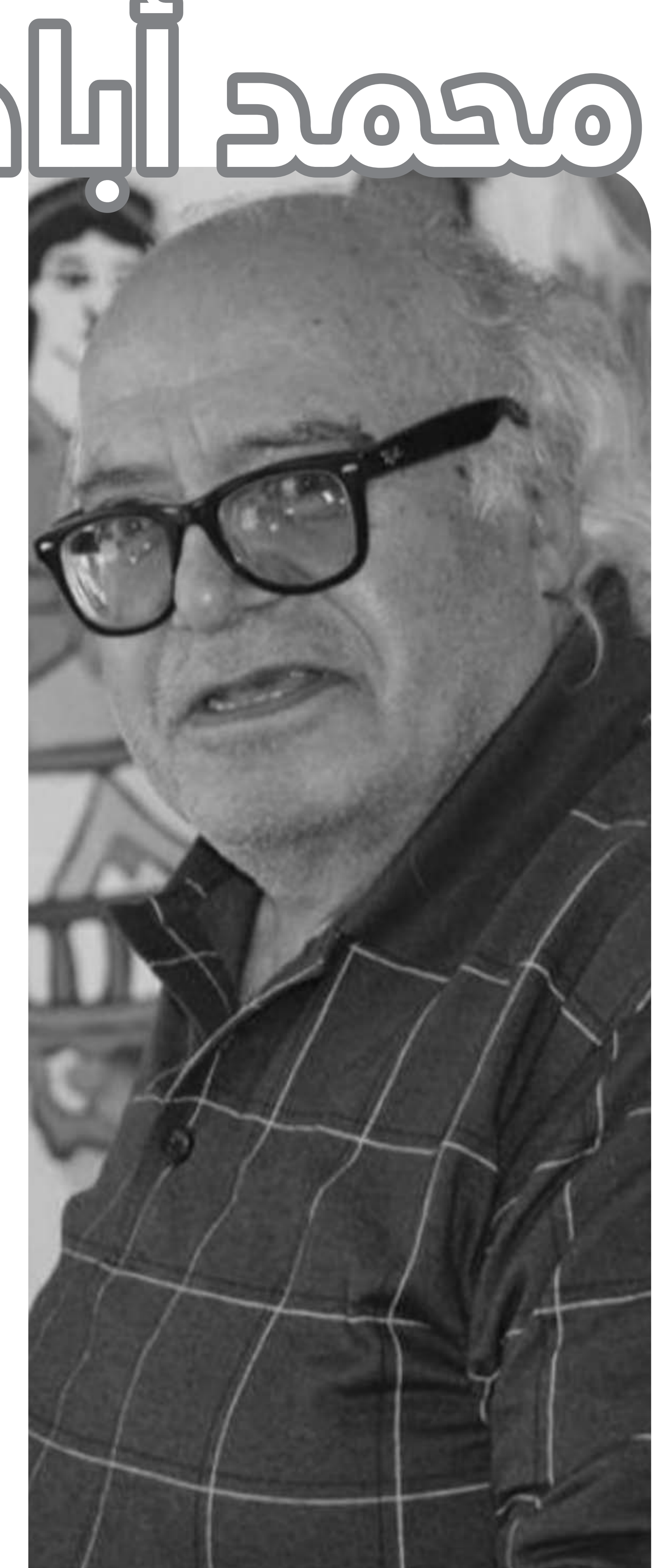
كرسى يشبه نوعًا من الكراسى الفرعونية، يحُلُّ محَلَّ قاعدةِ خيال المآتة، ويخرج منه خيالُ مآتةٍ نصفى على رأسِه طائرٌ باسِطٌ جناحَيه، ليَخرُجَ من رأس هذا الطائر ما يُشبهُ طيفًا لامرأةٍ/ خيال مآتةٍ، ليست له ذراعانِ، لا بشريّتان ولا خشبيّتان، وعلى رأسه طائرٌ آخَرُ باسطٌ يبدو خافقًا بجناحَيه. ولعلّ هذا الطيف هو المفردةُ الأغربُ بين كلّ لوحاتِ معرضِنا هذا، فهو أقربُ إلى تجريدٍ يجمعُ خلاصةَ المرأةِ وخيالِ المآتة معًا فى وحدةٍ كأنّها المثالُ المنشود. أما أقصى اليمين فتشغلُه امرأةٌ ترفعُ يمناها ليحطَّ فوقَها طائرٌ ثالثٌ، وتمسك بيُسراها الكرسيّ.

انتهاءً، لا يمكننا أن نستعرض كلَّ لوحات المعرض فى هذا المقال القصير، وإنما نكتفى بثلاث لوحاتٍ تقدّمُ الجوَّ العامّ لعالَم خيال المآتة كما تصوَّرَه أستاذُنا د. أحمد نبيل. وحسبُنا أن حاوَلنا مُخلِصين قراءةَ مفرداتِ هذه اللوحاتِ، لتبقى فرادةُ التجربةِ التشكيليّةِ هنا أغنى وأوسعَ بكثيرٍ من كلِّ محاولاتِ سَجنِها فى تأويلاتٍ محكومٍ عليها بالضِّيقِ لتذرُّعِها باللغة.

محمد أباظة

صانع البهجة الشعبية

محمد رفاعى



1

لا يعرف كثيرون أن محمد أباظة الفنان التشكيلى صاحب الرؤية فى الخطوط العربية لديه تجارب عديدة فى مجال الإخراج الفنى لعدد من المجلات الثقافية المصرية ومنها: قطر الندى والثقافة الجديدة اللتان تصدرهما الهيئة العامة لقصور الثقافة، وذلك فى إصدارهما الأول. وأنه أشرف فنيًا على مجلة القصة وتصميم غلافها بخطوطه الرائعة، كما وضع لمسته فى التطوير الذى شهدته مجلة «الفنون الشعبية» العريقة التى تصدر منذ ستينيات القرن الماضى، وهذه النقلة لا يحدثها إلا فنان عاشق لمفردات وتيمات الفنون الشعبية.

بصمات وجهود واضحة فى مجال تصميم البوسترات وأبرزها، تصميمه لبوسترات مهرجان القاهرة الدولى السينمائى، ومهرجان القاهرة لسينما الطفل لعدد من السنوات، حين كان الكاتب سعد الدين وهبة رئيسًا للمهرجان، وصمم "محمد أباظة" عشرات البوسترات لعدد كبير من فعاليات وأنشطة الثقافة الجماهيرية، منها بوسترات مهرجان أسوان الدولى للفنون، ومهرجان النوادى، ليالى المحروسة وهى فعاليات الهيئة فى شهر رمضان، وخاصة أيام مجدها فى عهد حسين مهران.

شاهدت الفنان محمد أباظة يسهر لوقت متأخر وحيدًا فى قصر الإبداع الفنى النائى بمدينة ٦ أكتوبر، المعزول فى الصحراء فى بداية تأسيس المدينة، وقبلها كان يسهر على سطوح قصر ثقافة النيل "قصر السينما الآن" لكى يعد ويصمم الدعوات وينسخها يدويًا.

فيما بعد أدركت كثيرًا من توجيهاته ونصائحه لى، ورأيته هو صاحب المواهب فى التصميم والإخراج الفنى، يقضى ساعات مطولة مع زملائه من الموظفين والموظفات ممن لا هَم لهم إلا قضاء الدوام الوظيفى فى الثرثرة وتوافه الأمور، ولا يدركون معنى للثقافة

أو دورهم الوظيفى، وأدركت أن محمد أباظة بمواهبه هذه لو تفرغ لمجاله الأساسى فى تصميم أغلفة الكتب والبوسترات والإشراف الفنى على المطبوعات، لكان لدينا فنان لا يقل عن أمهر الفنانين والأسطوات: حسن فؤاد أو عبد الغنى أبو العنيين، أو محّى الدين اللبّاد وغيرهم من كبار أساتذة التصميم والإخراج الفنى.

2

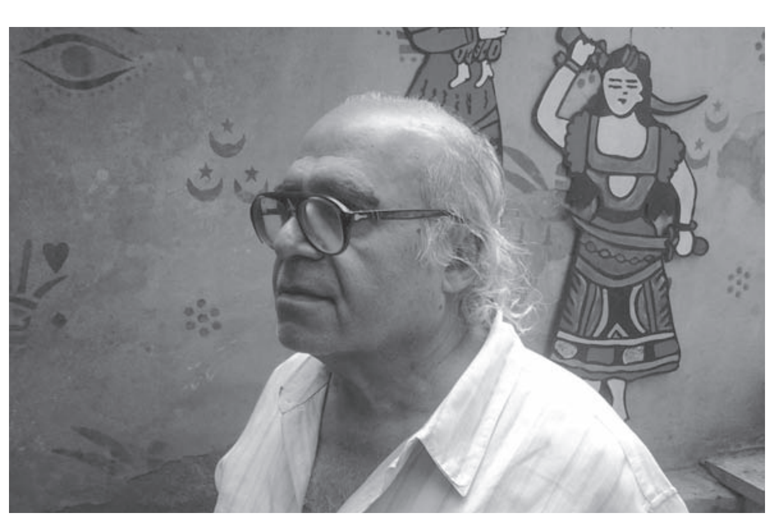
عرفت "محمد أباظة" الفنان المتعدد الوجوه حين كان مديرًا لقصر الإبداع الفنى، وكنت حديث العمل فى الثقافة الجماهيرية، وكان قد لفت انتباهى قبل ذلك بأعوام، حينما كنت أتابع فى قريتى البعيدة فى الصعيد مجلة الثقافة الجديدة فى صدورها الشهرى المنتظم، فى بداية تحويل جهاز الثقافة الجماهيرية إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة، فى عهد الراحل الكبير حسين مهران الذى هيكل الهيئة ووضع بنيتها الإدارية وكيانها الحالى.

كان محمد أباظة فى ذلك الوقت، يعمل مشرفًا فنيًا لهذه المجلة التى كانت أحد مطالب وتوصيات مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم المنعقد بمدينة المنيا ١٩٨٤، حيث كان يرسم غلافها، بطريقة معبرة عن روح مصر وتنوعها الثقافى، كان يعمل «محمد أباظة» بأريحية وبمزاج الهاوى الموهوب الذى لا يعمل من أجل المال أو منافسة الآخرين أو من أجل السوق الذى يتطلب وصول المجلة إلى القارى فى موعد ثابت، كان محمد أباظة ينافس ذاته الموهوبة التى تعشق الجمال والدقة، فعمل دائمًا من أجل الفن والجمال فقط بحب وصدق، لا يضحى بالكيف فى سبيل الكم، ولا يضحى بالتفرد والإبهار الفنى البسيط المستوحى من الروح والتيمات الشعبية فى سبيل الجمود والرتابة ورص الصفوف والأعمدة والصفحات.

ولد محمد أباظة عام ١٩٤٤ بالقاهرة وتخرج فى معهد العالى للفنون المسرحية قسم ديكور ١٩٧١، ولكنه لم يعمل به، إلا أنه بالطبع استفاد من مهارة وحرفية فنون التصميم، وعمل بجهاز الثقافة الجماهيرية فى ذلك الوقت، حيث صار مديرًا لقصرين للثقافة من أهم القصور المتخصصة هما: قصر الشرفا للحرف البيئية بالقليوبية وقصر الإبداع الفنى بـ ٦ أكتوبر، رأيته بعينّى كيف يجمع مئات الأطفال فى موعد ثابت لا يتغير، فقد كان مؤمنًا بأن كل طفل يملك موهبة ما، والتفت حوله المواهب فى تجربته الرائدة التى أسماها "الإبداع التلقائى"، ونفذها بعد ذلك فى أكثر من مكان وملتقى منها، مع مهرجان القاهرة لسينما الطفل وفى مكتبة الإسكندرية، وما يزال يمارس دوره مع عدد من الجمعيات الأهلية.

بدأت تجربة الإبداع التلقائى فى يوليو عام ١٩٩٣ مع مجموعات من الأطفال ووزع عليهم أوراقًا ملونة ذاتية اللصق (استيكرز) وأوراق ملونة أخرى يلصقون عليها المقاسات الغير النمطية.

وترتكز فكرة وفلسفة التجربة على أن يترك الأطفال



محمد أباظة وخلفة لوحته







الثقافة الجديدة عدد ٢١ «بوستر مهرجان البوادى»

بحرية تامة بعيدًا عن تحديد موضوعات أو إملاء لأى قواعد فنية أو مساعدة من الكبار ذوو الرؤية التقليدية ويعمل الطفل فى جو نفسى خاص ومبهج.

وتنمو تجربة الطفل الفنية بتفاعله ورؤيته لأعمال الآخرين المشتركين معه وباكتشافه للخامة أثناء تعامله مع الأوراق الملونة وبإيقاع خاص به يتناسب مع أسلوب حياته.. ويتدخل المشرف على التجربة فقط فى حالة محاكاة الطفل للأشكال الفنية التقليدية موضحًا له عدم جدوى ذلك بأسلوب يناسب سنه.

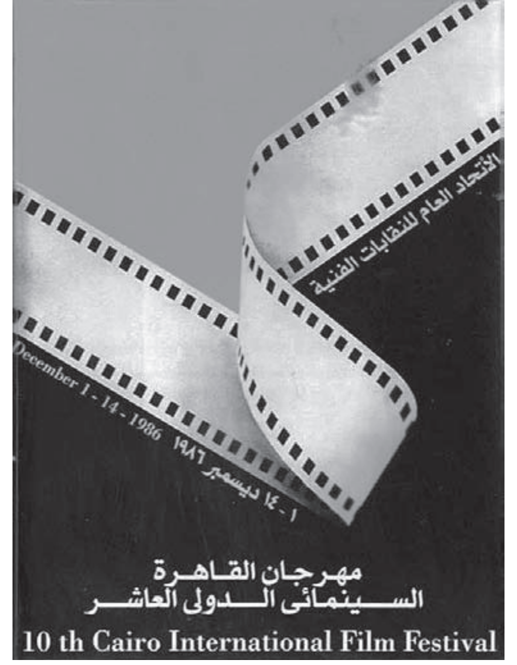
تتميز الأوراق الملونة ذاتية اللصق بنصاعة ألوانها وثباتها وسهولة قصّها ولصقها ورخص سعرها النسبى علاوة على سرعة تحقيقها لما يدور فى عقل الطفل.

ولقد تم تنفيذ التجربة فى عدة أماكن منها مناطق ريفية حيث بدأها حين عمل مديرًا لقصر ثقافة الشرفا للحرف الفنية بالقليوبية، ومارس التجربة

استخدم تيمات ترمز للعطاء المتجدد



أباظة مكرمًا فى ملتقى قصر الإبداع الأول للفن التشكيلى.. نوفمبر ٢٠١٣



بوستر مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العاشر











حين عمل فى قصر الإبداع الفنى بمدينة ٦ أكتوبر وهو مجمع صناعى وحرفى جديد واشترك فى هذه التجربة قرابة ٥٠٠ طفلًا فى الورشة الواحدة.

هذه التجربة التى حرص الفنان على تنفيذها بنفسه، وهى علاقته ورابطته الوحيدة ودوره مع المجتمع ورسالته ووظيفته التى يؤديها كفنان ملتزم بمنهج ورؤية ربما تلائم وتلامس رؤية الثقافة الجماهيرية.

وحتى الآن يمارس الفنان محمد أباظة الدور ذاته مع عدد من الجمعيات الأهلية فى عدد من أقاليم مصر بتلك الروح المفعمة بالبراءة وحب الحياة والتلقائية.

3

أثناء عملى بقصر الإبداع الفنى، رأيت محمد أباظة فى أواخر التسعينيات يداوم على تعليق بعض البوسترات والملصقات الفنية لعدد من الفعاليات السينمائية والثقافية والفنية فى مواجهة القصر، وكنت أتساءل بين نفسى ما علاقة القصر بهذه الأنشطة، ولا يشترك فيها، وفيما بعد انتبهت أن هذه الملصقات من تصميمه وأحيانًا يوقع اسمه على استحياء وأحيانًا كثيرة لا يهتم بالتوقيع، وأحيانًا أجده مشغولًا بتصميم ما أو يجادل زملاءه فى العمل، أو ينتظر انصراف الزملاء على مضض ليخلو له المكان ويعمل فى هدوء، وأحيانًا يصرفهم مبكرًا، وكان لا يهتم بالنشاط التقليدى الخالى من الإمتاع والبهجة.

اهتم «أباظة» فى رسومه وتصميمه للأغلفة والبوسترات، بفنون الزخرفة العربية النابضة بجماليات الحرف العربى، كما استخدم الحكم والأمثال التى تعج بها التراث الشعبى المصرى مصحوبة برسوماته الشعبيبة، والسمة الثانية فى مسيرة هذا الفنان الذى لم يتلق ما يستحق من تكريم أو إلقاء الضوء على تجاربه، معرفته وحسن مهارته فى الاستفادة بالرموز والتيمات الشعبية من رسم كفوف وقلوب وعيون وأهله، وثعابين وجمال وأحصنة وغيرها.

وفى تصميمه لبوستر معرض القاهرة الدولى للكتاب الحادى والخمسين، والذى تقدم له عشرات من ذوى رؤى وخلفيات ثقافية وفنية متباينة، استخدم محمد أباظة نفس أدواته التى عرفناه بها، حيث استخدم النخلة بتيماتها الشعبية التى ترمز للعطاء المتجدّد من تمر وظل وغيرها، ولكن أباظة رسم سيقان النخيل وهى تطرح الكتب رمز للمعرفة الحضارة والنور مع خطوطه البديعة والمزخرفة بألوان تدعو للبهجة والأمتاع.

الفنان محمد أباظة ابن الثقافة الجماهيرية بمفهومها الثقافى الواسع الديمقراطى، والمشبع بثقافة مصر الشعبية والبصرية منها بالتحديد، وبمناسبة مرور نصف قرن على إصدار مجلة الثقافة الجديدة، نتذكر فنان منسى ساهم فى وضع بصمته الفنية فى الأعداد الشهرية الأولى التى صدرت فى عام ١٩٩٠، فله كل التحية والتقدير لدوره الفنى فى المجلة وغيرها ودوره فى تنشيط فعاليات العمل الثقافى.

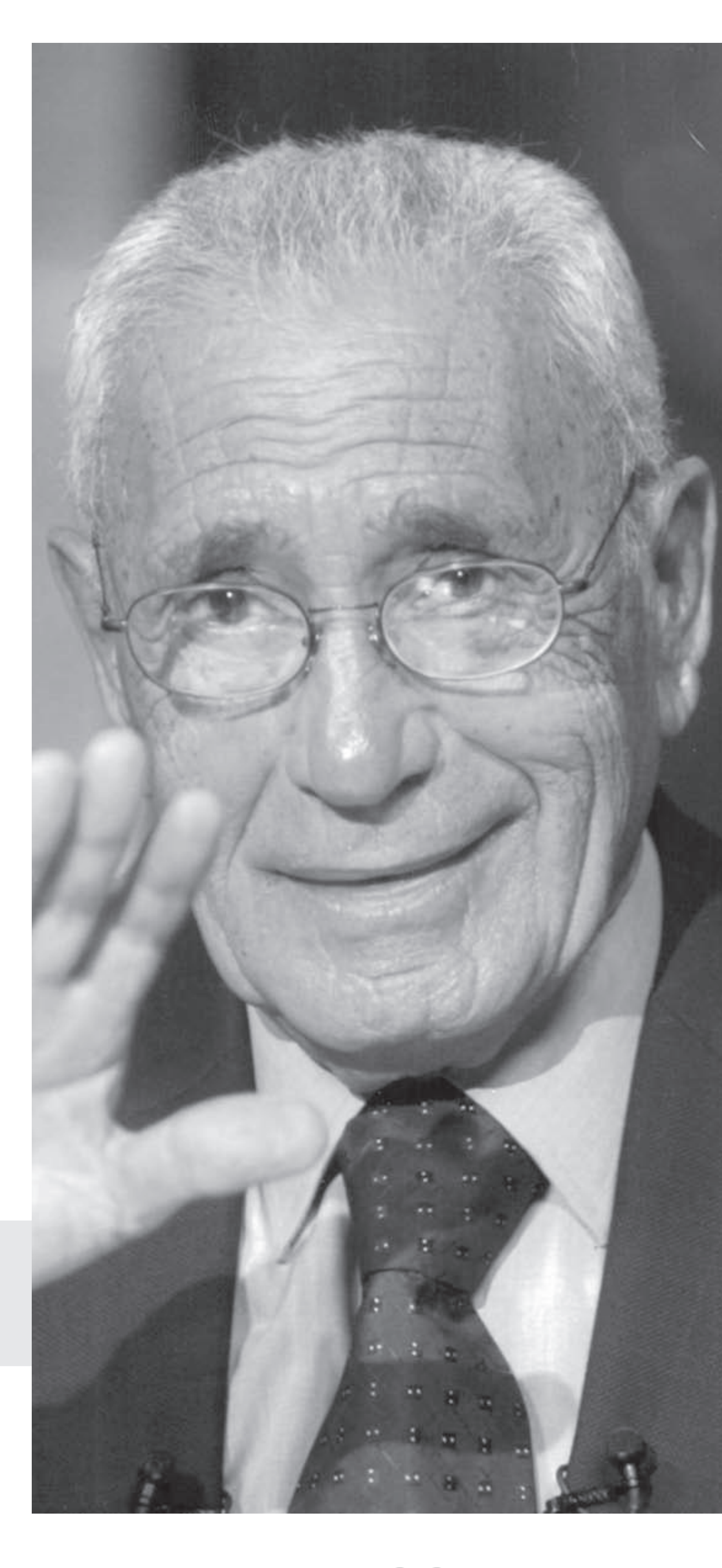


كان ينافس ذاته الموهوبة التى تعشق الجمال والدقة



«وأشهد أننى كنت سعيد الحظ بمن لقيت فلقد أتاحت لى الظروف أن أرى قمم عالمنا المعاصر، وأحيانًا عشت وسطها أراقب وأتابع مدركًا فيما بينى وبين نفسى أن الأيام منحتنى شرف أن أتتلمذ على التاريخ نفسه بواسطة صناعه أو المشاركين مباشرة فى عملية صنعه»

هكذا كانت شهادة الأستاذ محمد حسنين هيكل عن رحلة حياته؛ خطها بيده فى كتابه الرائع «زيارة جديدة للتاريخ»، لتكون شاهدًا له وعليه أمام التاريخ، وهكذا كانت البداية وإجابة عن السؤال المطروح (لماذا متحفًا وثائقيًا لهيكل بمكتبة الإسكندرية؟).

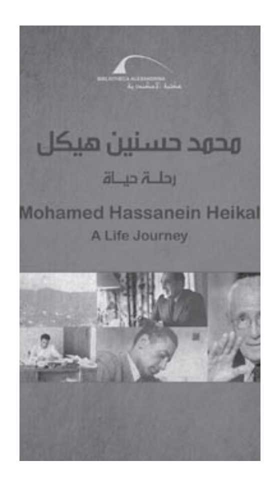


مقتنيات هيكل بالإسكندرية

كأنك ما رحلت

محمد غنيمة





البداية كانت بمبادرة كريمة من أسرة الأستاذ الراحل الحاضر؛ محمد حسنين هيكل لوضع تراثه داخل أروقة مكتبة الإسكندرية، وبترحيب كبير من الأستاذ الدكتور مصطفى؛ مدير مكتبة الإسكندرية، الذى سارع مباشرة فى اتخاذ كافة الإجراءات الرسمية لوضع تراث واحد من أهم أعلام الصحافة والسياسة فى متحف ينبض بالحياة داخل مكتبة الإسكندرية. تسابق فريق عمل المكتبة فى عمل خطة لتنظيم معرض وثائقى، يحاكى تمامًا ما كان عليه مكتب الأستاذ هيكل بالجيزة، تم وضع وتصنيف الكتب كما تركها هيكل

بنفسه بنفس ترقيمه ومواصفات وضعه؛ حتى أن مكتبه الشخصى عُرض كما لو كان تركه هيكل، تُرك عليه جدولًا لمواعيده أثناء ثورة يناير، وكان بين جدول مواعيده (الأستاذ جمال الغيطانى، ويوسف القعيد، وشيخ الأزهر، الأستاذة فريدة الشوباشى، والفريق مجدى حتاتة وسفير اليابان وفاروق جويدة وغيرهم من الشخصيات العامة المصرية، ووُضعت أخر كتب كان يقرأها هيكل بنفس موضعها وهم (Who paid the piper و The Great Sea). ووُضع فى منتصف المكتب ملف به مقالين بعنوان (بعد ثورة يناير ٢٠١١).

سيرة هيكل الصحفية

إن الناظر بإمعان إلى مسيرة الأستاذ محمد حسنين هيكل نجده أنه حلّق بالصحافة المصرية إلى آفاق وأبعاد لم يستشعرها قبله أحد أقرانه، فهو مدرسة صحفية حد ذاتها، تميل كاتباته إلى النسق



تم وضع الكتب وتصنيفها كما تركها هيكل بنفسه بما فيها جدول مواعيده

العلمى المتسق بالأدب وهو مما ميّزه عن زملائه، وفى الذكرى الثمانون كان السبق لمكتبة الإسكندرية لافتتاح متحفها على ذكرى أول ممارسة صحفية للأستاذ هيكل فى جريدة الجازيت (The Egyptian Gazette)، حيث بدأ محمد حسنين هيكل مشواره الصحفى فى عام ١٩٤٢ عند التحاقه بجريدة الايجيبشيان جازيت، حيث تعرف على «سكوت واطسون» الذى كان يتولى مادة الصحافة بالجامعة ويعمل صحفيًا بنفس الجريدة، ومن ثم استطاع أن يحصل له على وظيفة محرر تحت التمرين بقسم الحوادث، ثم انتقل هيكل إلى القسم الألمانى حيث شارك فى تغطية بعض المعارك التى خلفتها الحرب العالمية الثانية ولكن برؤية مصرية. وفى عام ١٩٤٤ انتقل هيكل للعمل فى مجلة روز اليوسف التى كانت بوابة التعارف على محمد التابعى، ومن ثم الانتقال للعمل معه فى مجلة آخر ساعة قبل أن يشتريها منه الأخوين على أمين

ومصطفى أمين. واستمر فى العمل بهذه المجلة حتى أصبحت تحت ملكية جريدة أخبار اليوم (آخر ساعة، ومؤسسة أخبار اليوم) واستطاع أن يكون له رصيد صحفى كبير ليصبح من أكبر الصحفيين السياسيين فى العالم العربى.

كتب هيكل على صفحات مجلة آخر ساعة تحقيقًا صحفيًا مصورًا جعله حديث مصر كلها عن «خط الصعيد»، وذهب إلى مكان الجرائم وعاش فى جبال الصعيد التى اتخذها الخط مسرحًا لجرائمه وبحث عن كل شىء يتصل بحياة الخط، ثم أمسك بكل الخيوط التى دفعته هو وعصابته إلى أن يختار حياة الجريمة.

فى عام ١٩٤٦ انتقل هيكل إلى دار أخبار اليوم. وأثناء عمله بالدار حاول هيكل أن يتميز فى عمله واعتمد فى هذا التميز على المخاطرة والاقتراب من بؤرة الموت، فاستغل فرصة تفشى وباء الكوليرا فى مصر وغادر القاهرة مع محمد يوسف، كبير مصورى أخبار اليوم، وذهبا ليقيما فى منطقة ظهور الوباء بمحافظة الشرقية وتقرر عزل المحافظة عن بقية مصر وهما متواجدان فيها، وكانت رسائله تصل كل أسبوع إلى أخبار اليوم وتنقل إلى قرائها صورة إنسانية شاملة للحياة فى ظلال الموت.

نجحت هذه التحقيقات نجاحًا كبيرًا فلفتت إليها أنظار كثيرين فى مصر، فقد وجدت تشجيعًا كبيرًا تُوج بفوز هيكل بجائزة «فاروق الأول للصحافة العربية» أرفع الجوائز الصحفية فى ذلك الوقت. أراد هيكل أن يضاعف نجاحه المهنى ويفتح له حدودًا دولية خارج مصر وساعده على أمين فى تحقيق رغبته بعد أن تحمس لاقتراحه رغم أنه لم تجازف أى دار صحفية أخرى بمثل ما فعلته أخبار




مكتبه كما تركه


جواز سفره

اليوم مع هيكل، فقد قام هيكل بتغطية الحوادث الساخنة فى الشرق الأوسط وفى العالم، فغطى الحرب الأهلية فى اليونان ومنطقة البلقان وحرب فلسطين وكذلك سلسلة الانقلابات العسكرية فى سوريا وأيضًا عمليات الاغتيال الكبرى فى المنطقة من اغتيال رياض الصلح فى عمان إلى قتل حسنى الزعيم فى دمشق ثم إلى ثورة مصدق فى إيران، كما قام بتغطية المشاكل الملتهبة فى قلب أفريقيا ثم حرب كوريا وحرب الهند الصينية الأولى.
فى دار أخبار اليوم كافأه على ومصطفى أمين بأن عرضا عليه رئاسة تحرير «آخر ساعة» ومنصب مساعد رئيس تحرير «أخبار اليوم»، وقبل عرضهما وكان أستاذه «التابعى» أكثرهم سعادة فقد دعاهم جميعًا إلى العشاء ليلتها ببيته ومعهم أم كلثوم.
١٨ يونيو عام ١٩٥٢ فوجئ قراء مجلة آخر ساعة بعلى أمين وكان وقتها رئيسًا لتحريرها يخصص مقاله للحديث عن هيكل وينهيه بأنه قرر أن يقدم استقالته ويقدم للقراء فى الوقت نفسه هيكل رئيسًا لتحرير آخر ساعة. وعندما تعرَّف على جمال عبد الناصر حينما قاد حركة الضباط الأحرار فى حرب فلسطين ١٩٤٨ كان ينقل رسائله إلى عائلته فى القاهرة، وتوطدت العلاقة بينهما بعد يوليو ١٩٥٢، كانت السنوات العشر التى قضاها فى أخبار اليوم (١٩٤٦- ١٩٥٦) سنوات خصبة، وفيها وضع الأساس لأى شىء يمكن أن يصل إليه مهنيًا، وفيها عرفه الناس وقرأوا له، وفيها وصل بالفعل إلى مكان الرجل الثالث بعد صاحبيها.
فى عام ١٩٥٧ انتقل هيكل إلى الأهرام وفيها صنع مجده، فكان مقاله «بصراحة» الذى كانت الجماهير العربية تنتظره صباح الجمعة من كل أسبوع. وفى سبيل البقاء فى الأهرام رفض هيكل الوزارة أكثر من مرة حتى اضطر لقبول وزارة الإرشاد (الثقافة والإعلام) قبيل وفاة عبد الناصر، وحين اشترط ألا

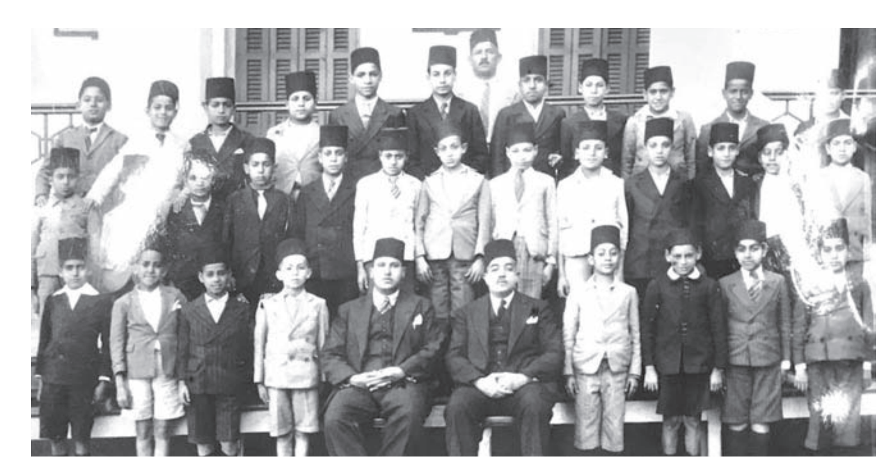


شهادة الابتدائية

يجمع بينها وبين الأهرام تركها بمجرد وفاة عبد الناصر، ورفض بعد ذلك أى منصب مهما كان كبيرًا طالما سيبعده عن الأهرام. بعد وفاة عبد الناصر وتولى السادات كان هيكل خارج دوائر النفوذ حيث أُبعد بقرار رئاسة الأهرام، ولم ينته هيكل صحفيًا بل زادت نجوميته مخترقًا الحواجز والقيود، ليصبح واحدًا من أهم ١١ صحفيًا فى العالم، تُترجم كتبه إلى ٣١ لغة.

جولة فى المتحف

حرصت المكتبة على وضع مقتنيات هيكل الشخصية، كساعة يده وخاتمه وميداليته وسبحته ومصحفه، وأبرزت المكتبة فى إطار العرض شهادة ميلاده وشهادته الابتدائية وشهادة تخرجه من مدرسة التجارة، هذا بجانب بعض وثائق ومراسلات هيكل؛ منها رسالة من محمد التابعى إلى هيكل يهنئه بعيد ميلاده الأربعين، كما وضعت المكتبة فى إطار العرض خطاب من مصطفى أمين يهنئ هيكل على تعيينه رئيسًا لتحرير جريدة أخبار اليوم، هذا بجانب مجموعة من مسودات كتبه ومسودات بخط يده لمقالاته الشهيرة التى كانت تحت عنوان (بصراحة).
يحتوى المتحف كذلك على مجموعة من الصور النادرة الخاصة بالأستاذ هيكل، حيث تم نقل جدار الذكريات الخاص بلقاءات الصحفى الكبير مع مجموعة من أبرز الشخصيات العالمية، مثل جيفارا وتيتو والخومينى وخروتشوف وشواى لاين ودوجلاس هيوم وسارتر وسيمون دى بوفوار، وسيهانوك ونكروما وأليكسى كوسيجن وأنديرا غاندى وياسر عرفات وغيرها من الشخصيات العالمية، بجانب مجموعة من صوره مع الرؤساء



صورة تذكارية مع دفعته بالمدرسة الإبتدائية

جمهورية مصر
وزارة الخارجية
جواز سفر لمهمة
رقم ١٣٢ / ١٩٥٥
يرجو وزير الخارجية سلطات الدول الصديقة والحليفة السماح بحرية المرور بلا تأخير ولا عائق
السيد محمد حسنين هيكل
وبذل كل ما قد يحتاج إليه من المساعدة والرعاية
حرر بالقاهرة فى ٢٩/١٢/١٩٥٥
REPUBLIQUE D'EGYPTE
وزير الخارجية

جواز سفر لمهمة رسمية عام ١٩٥٥

جمال عبد الناصر وأنور السادات، ومن لقاءاته مع شخصيات مثل أم كلثوم ومحمود فوزى وتوفيق الحكيم و عبد الحليم حافظ.. وغيرهم.

ويحتفى المتحف بمجموعة مهمة من الأوراق الشخصية الخاصة بالراحل محمد حسنين هيكل، ومنها نسخة ضوئية من وصيته مكتوبة بخط يده، ومجموعة من مسودات كتبه، ومسودات عموده بصراحة بخط يده. كما يحتوى المتحف على مجموعة مهمة من مقتنيات الراحل محمد حسنين هيكل من الخرائط التاريخية النادرة لمصر التى وُضعت خلف مكتبه كما كان موضعها السابق بالجيزة تمامًا، كذا يحتوى أيضًا على مجموعة من الخناجر التاريخية، وبعض الوثائق التاريخية المكتوبة بخط يد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر.

مكتبة هيكل

على أرفف متحف (محمد حسنين هيكل.. رحلة حياة) يوجد حوالى ٤٠٠٠ كتاب تتنوع ما بين كتبه الشخصية وإصداراته، وأخرى متنوعة بين الأدب والتراث والعمارة والفنون والتاريخ والسياسة والاقتصاد والفنون، وبها مجموعة مهمة من الإصدارات التى توضح طبيعة هيكل الاستثنائية. فالزائر لمتحف هيكل، سوف يجد الأعداد الكاملة لموسوعة (Encyclopaedia Britannica) وطبعات مختلفة من (الشاهنامة) أو كتاب الملوك التى ألفها الشاعر الفارسى أبو القاسم الفردوسى؛ سواء بالفارسية أو مترجمة للعربية، كما تعتلى أرفف مكتبه نسخ من كتاب تقوم النيل لأمين سامى باشا، ومجموعة إصدرات (منها اتعاظ الحنفاء والخطط وغيرها)، كما تشمل مكتبة لمجموعة من الأعمال الإبداعية المهمة، فالأعمال الكاملة لنجيب محفوظ ويوسف إدريس تزين أرفف مكتبته، كما هو الحال لكتب مختلفة لجمال الغيطانى وعبد الرحمن الأبنودى وجمال حمدان وغيرهم.

الأعمال الكاملة لنجيب محفوظ ويوسف إدريس تزين أرفف مكتبته، كما هو الحال لكتب مختلفة لجمال الغيطانى وعبد الرحمن الأبنودى وجمال حمدان وغيرهم

إهداءات مكتبة هيكل

لا شك أن الأستاذ محمد حسنين هيكل واحدًا من المؤثرين فى الحياة الثقافية والصحفية على مستوى العالم العربى ومن خلال تصفح كتبه تتضح العلاقة الوطيدة بينه وبين أبناء جيله وأجيال أخرى، حيث تجد بين كتبه مجموعة من الإهداءات القيّمة من شخصيات وأعلام لها باع وتأثير كبير فى الثقافة العربية، فمنهم على سبيل المثال لا حصر إهداء من كتاب «شخصية مصر.. دراسة فى عبقرية المكان»، موقعًا بإمضاء جمال حمدان وفيه (لابن مصر العظيم فخر الصحافة العربية والعالمية الأستاذ الكبير محمد حسنين هيكل تحية وتقديرًا وإعجابًا.. جمال حمدان).

هذا بجانب إهداء لكتاب تجديد الفكر القومى للدكتور مصطفى الفقى وكتب فيه (إلى أستاذنا محمد حسنين هيكل، قد تجد فى هذه الصفحات ما ترضى عنه مع كل الإعزاز والتقدير.. مصطفى الفقى ١٩٩٣/١٢/٢)، أيضًا من الإهداءات المهمة إهداء لكتاب (سندباد مصرى.. جولات فى رحاب التاريخ) من الدكتور حسين فوزى وكتب فيه (إلى الأخ الكريم الأستاذ محمد حسنين هيكل مع خالص مودتى وتقديرى.. حسين فوزى) وإهداء من الدكتور على الدين هلال (الأستاذ محمد حسنين هيكل.. رمز آمال وتطلعات جيل من المفكرين العرب مع خالص مودتى واحترامى، على الدين هلال ١٩٨٣/٣/٢٧).

وتعج المكتبة أيضًا بإهداءات من الأستاذ جمال الغيطانى ويوسف القعيد وعبد الرحمن الأبنودى وإبراهيم عيسى ومحمود درويش وغيرهم من عمالقة الفكر المصرى والعربى والعالمى.

وثائق هيكل

عرضت مكتبة الإسكندرية لمجموعة نادرة من الوثائق التى نفردها كالتالى:

- عدد خاص لجريدة الأهرام تعلو صفحته الأولى تقرير عن جريدة الأهرام بقلم الأستاذ محمد حسنين هيكل عن فتره رئاسته لمجلس إدارة المؤسسة لمدة ١٢ عاما والعدد بتاريخ (١٠ يناير ١٩٦٩).
- خطاب من الأستاذ محمد التابعى مرسل للأستاذ محمد حسنين هيكل يهنئه بعيد ميلاده الأربعين بتاريخ (٢٣ سبتمبر ١٩٦٧).
- خطاب من مصطفى أمين مرسل لمحمد حسنين هيكل يهنئه برئاسته تحرير جريدة أخبار اليوم بتاريخ (٧ ديسمبر ١٩٦٥).
- عقد اتفاق مؤسسة الأهرام ويمثلها (بشارة تقلا) مع الأستاذ محمد حسنين هيكل بخصوص تعيينه رئيسا لتحرير الجريدة، العقد بتاريخ (أول يوليو ١٩٥٦).
- مجموعة من مقالات الأستاذ محمد حسنين هيكل فى الصحف العالمية بلغات مختلفة
- خطاب من ملك كمبوديا (سيهانوك) إلى الأستاذ محمد حسنين هيكل يهنئه على إصدار كتابه الجديد عن الرئيس جمال عبد الناصر.
- مسودات عمود محمد حسنين هيكل (بصراحة) «خط اليد» وسجل وثائقى مطبوع.
- مجموعة من مسودات كتب محمد حسنين هيكل باللغة الإنجليزية.
- صورة تسلم أستاذ هيكل جائزة فؤاد الأول.
- مراسلات عمدة مدينة فلورانسا مع الأستاذ هيكل.
- مذكرة بخط جمال عبد الناصر عن معركة عراق المنشية ١٩٤٨، وخطاب من على الفيومى «ملخص الحوادث للسرية الثالث».
- شهادة ميلاد محمد حسنين هيكل.
- شهادة إتمامه للمرحلة الابتدائية.
- تكريم نقابة الصحفيين.
- تكريم من الأهرام.
- سند سهم فى الأهرام.

حين حلقت نوارس البحر المبتلة بلمعة الماء وصفائه حول روحه كتب قصيدته الأولى بعد فترة من تجارب شعرية غير مكتملة، وجازف الشاب حينها وتقدم بقصيدته إلى مسابقة قصر ثقافة بورسعيد عام ١٩٦١ وانتظر مثله مثل عشرات غيره إعلان الفائزين، وحين طال به الانتظار نسى الأمر حتى أوقعته المصادفة لحضور أحد معارض الكتب على شاطئ بورسعيد ليسأل الموظف المسئول عن النتيجة، ويُفاجأ بإقامة حفل توزيع الجوائز فى المسرح الصيفى الشهير حينها دون علمه أو حضوره وحصوله على المركز الأول وجائزة مالية قدرها ثلاثة جنيهات كاملة بلغة أرقام فترة الستينيات، وفتحت الجائزة الباب للعامل البسيط فى إحدى ورش النجارة بحى العرب العريق إلى التعرف على أدباء ومثقفى مدينته الذين كانوا يلتقون حينها فى قصر ثقافة بورسعيد الكائن فى الدور الثانى من محل (بنزايون) الشهير الذى هجره صاحبه اليهودى بعد حرب ١٩٥٦ والذى لا يبعد سوى أمتار محدودة عن قناة السحر والخيال، قناة السويس.

كامل عيد

حارس السمسمية الأخير

أسامة كمال أبوزيد



تعرف – عم كامل – على الشاعرين الراسخين حينها: الشاعر حامد البلاسى شيخ الشعراء والعطارين فى بورسعيد والذى جمع بين نبوغه فى الشعر بنوعيه الفصحى والعامية وتفوقه فى العطارة والذى ظل أمينًا لشعبتها فى الغرفة التجارية فى نفس الوقت الذى كان فيها أمينًا ورائدًا للحركة الأدبية والشعرية بمدينة البحر – بورسعيد – .. والشاعر حلمى الساعى، أحد أهم المجددين فى شعر العامية المصرية، وأحد الذين انتقلوا من قوالب الزجل المحدودة إلى رحابة





فرقة شباب النصر



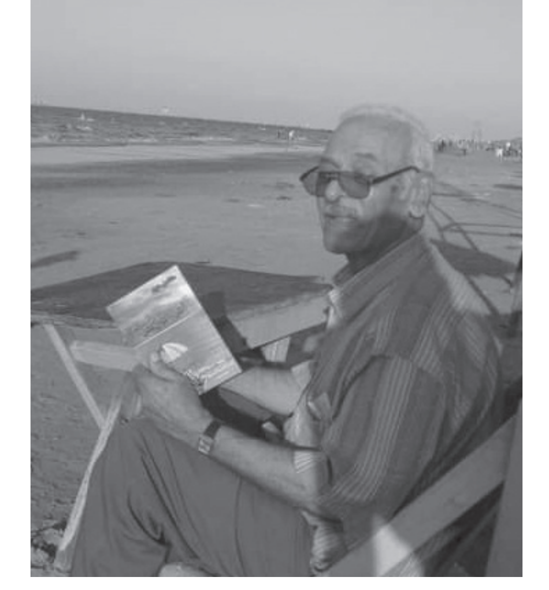


وجماليات قصيدة العامية المصرية، وكان مجايلًا للشاعرين الأشهرين فؤاد حداد وصلاح جاهين، لكن ضاقت به مدينته الصغيرة وضنت على موهبته الفريدة وحالت بين ذيوعه وانتشاره فى عاصمة الضوء القاهرة المغوية.

وتحول العامل البسيط إلى أنجب تلاميذ الشاعر الرائد العاكف على أشعاره بين رحاب مدينته، ولم تكن العلاقة بينهما تتوقف عند ضفاف الشعر بل تعدت ضفاف الأخيلة الشعرية إلى صداقة وصُحبة الحياة، حتى بعد أن التحق (عم كامل) بالعمل بهيئة قناة السويس، ظل الاثنان على عهدهما يلتقيان مساء يومى الأحد والأربعاء من كل أسبوع بشكل دائم فى الندوات الأدبية المنتظمة، وحين يهل هلال الشعر ويلتمع فى داخل الشاعر الشاب يهب مسرعًا إلى شيخه وأستاذه فى محل البضائع الشرقية المُطل على لمعة ماء قناة السويس حاملًا قصيدته بين جوانحه منتظرًا على أحر من اللهفة مدى تأثيرها عليه.. وذلك بعد أن تعرف على منابع شعر العامية المصرية وقرأ على يديه أعمالها الكبرى بدءًا من ابن عروس مرورًا بآباء فن الزجل وشعر العامية الكبار: بيرم التونسى وبديع خيرى ويونس القاضى وابن بثينة وأحمد رامى، كذلك تابع الاثنان بشغف تجارب فؤاد حداد، صلاح جاهين ومن بعدهما الأبنودى، سيد حجاب، فؤاد قاعود، أحمد فؤاد نجم، وحتى آخر ما أخرجته المطابع من طياتها، ووصل دفء العلاقة بين الصديقين أن بزغت القصيدة الشهيرة (طازة وعال يا أم الخلول) أثناء رحلتهما المعتادة والدائمة من قصر ثقافة بورسعيد عقب انتهاء الندوة الاسبوعية إلى بيت (الساعى) الكائن بجوار سينما مصر الشهيرة فى بورسعيد، إذ تصادف وجود بائع للخلول فى طريقهما فاقترح (الساعى) على رفيقه شراء قرطاسين، وبعد أن افترقا عاد (عم كامل) إلى بيته، ووجد نفسه يردد مطلع القصيدة لزوجته (طازة وعال يا أم الخلول) ولم ينم ليلته حتى خرجت القصيدة من أصدافها المغلقة بأسرار البحر إلى رحاب الورق ولمعانه.

طازة وعال يا ام الخلول
حلوة وعال يا ام الخلول
من غير سنارة يا نعمة
أنا صايدك من الرملة الناعمة
على رخصك لكن طعمة
آه آه... آه يا حلاوتك
آه آه... آه يا حلاوتك
يا حلاوتك جنب الفل طازة

القصيدة التى تحولت فيما بعد إلى دليل الوصول إلى سر المدينة وسحرها خاصة بعد أن قدمتها الفرقة القومية للفنون الشعبية مصحوبة برقصة (أم الخلول) الشهيرة التى كانت بطاقة التعريف الأولى للراقصتين الشعبيتين الفنانتين (مشيرة إسماعيل وعايدة رياض) فى بداية طريقهما الفنى.. ويجدر بنا أن نذكر أن الفرقة القومية للفنون الشعبية حينما أزمعت تقديم عرضها عام ١٩٧٢ عهدت بكتابة النص المصاحب للرقصة إلى فنان السمسمية





المعروف (الداش عبد السلام) الشهير (بالداش) دون أن تدرى أن نصًا شعريًا ساحرًا يحمل نفس العنوان كتبه شاعرنا (كامل عيد) الذى لم تهدأ له روح أو يغمض له جفن حتى ربطوا بين اسمه وبين أغنيته الشهيرة برباط وثيق يمنع ذكر أحدهما دون الآخر مدى الحياة ولآخر مدى البحر، وقصيدة (أم الخلول) لشاعرنا الراحل هى أكمل وأجمل وآخر القصائد التى تغنت (بأم الخلول) عبر سلسلة من أغانى السمسمية العفوية والبسيطة التى تغنت بها وبحلاوتها.

وكما كان الشعر هو الطريق إلى سر المدينة وسحرها، كانت القصائد المفعمة بعشق الوطن هى الملاذ والدليل حين غاب القمر عن سماء مصر عقب هزيمة يونيو عام ١٩٦٧، ولم يكن شاعرنا قبل النكسة أحد أفراد كتيبة (السمسمية) التى انتقلت منذ عام ١٩٥٦ من بهجة الشوارع إلى لهيب المعارك على يد العديد من الشعراء الشعبيين أهمهم: محمد أبو يوسف، الداش الدمرداش، محمد المصيلحى، وكان الشاعر محمد أبو يوسف أغزر شعراء السمسمية إنتاجًا، ويكاد أن يكون حامل سر أختامها وأوتارها فى ذلك الوقت، ولعلنا لا ننسى له الدور الشهير: (فى بورسعيد الوطنية) أيقونة حرب ١٩٥٦.

فى بور سعيد الوطنية
شباب مقاومة شعبية
دافعوا بشهامة ورجولية
وحاربوا جيش الاحتلال
مبروك يا جمال
إيدن و بن جوريون و موليه
جايين يحاربونا على إيه
طارت عقولهم واللا إيه
عشان ما أممنا القنال
مبروك يا جمال
هو القنال ده فى أراضيهم
واللا إحنا خداناه منيهم
ده قنبلة و ضربت فيهم
واللى ضربها رئيسنا جمال
مبروك يا جمال

بعد أن حلت غمامة النكسة السوداء على أرواح المصريين، لم يستطع (عم كامل) الابتعاد عن مدينته ولا عن بحرها، واختار أن يبقى تحت سمائها وبين رحابها وحمل شرف لقب (مستبقى) وهو شرف لا يعرفه أو يقدره ويثمن مخاطره إلا من عاش فى تلك الفترة التى امتدت من لحظة الهزيمة مرورًا بحرب الاستنزاف (١٩٦٧ – ١٩٧٠) والتهجير القسرى

مع الشاعر محمد حافظ

كانت القصائد المفعمة بعشق الوطن هى الملاذ والدليل حين غاب القمر عن سماء مصر عقب هزيمة يونيو عام ١٩٦٧



السيد الخميسى وحامد موسى

عام ١٩٦٩ لأبناء مدن القناة وانتهاءًا بلحظة إعلان الرئيس السادات عام ١٩٧٤ بعودة المهجرين إلى مدنهم وبقاع أحلامهم.. وقتها نشأت فرق سمسمية عديدة على خط النار فى مدن القناة وفى أماكن تجمعات المهجرين على طول الخريطة المصرية، فرق مُنظمة لكل منها اسمًا تُعرف به، ولكل فرقة مدير، أهمها: فرقة ولاد الأرض فى السويس ومديرها كابتن غزالى، وفرقة شباب النصر فى بورسعيد ومديرها كامل عيد، وفرقة الصامدين فى الإسماعيلية ومديرها حافظ الصادق، وفرقة شباب البحر فى القاهرة ومديرها الدكتور عبد الرحمن عرنوس الذى كان وقتها معيدًا بمعهد الفنون المسرحية، وفرقة مصنع الغزل والنسيج بالزقازيق ومديرها محمود صالح، وفرقة شباب المهجر فى رأس البر بدمياط .. وكل من انتموا لتلك الفرق تلظوا بنار الحرب واستمدوا من نور أرواحهم الصلبة الأبية طريقًا إلى المقاومة والصمود، واختاروا التمترس خلف أوتار السمسمية كجنود فى حب الوطن وعشق الحياة.

وكان لفرقة شباب النصر دورًا بالغ الأهمية والوطنية داخل بورسعيد، وتكاد أن تكون هى من سجلت وأرخت وحفظت تفاصيل تلك الفترة من تاريخ مصر على أرض

مع الشاعر محمد عبدالقادر

فرقة شباب النصر هى من سجلت وأرخت وحفظت تفاصيل أهم الفترات من تاريخ مصر على أرض بورسعيد



بورسعيد، وكان (كامل عيد) نبض الفرقة الحى وحامل أسرارها وأحلامها، خاصة انه كان مديرها وشاعرها وملحنها ومندوبها لدى مؤسستها الراعية – هيئة قناة السويس – وعن ذلك يقول: حاولت أن أؤسس فرقة على غرار فرقة ولاد الأرض فى السويس بعد حوار دار بينى وبين النائب الرفاعى حمادة – عضو مجلس الشعب السابق – وشقيق الشهيد السعيد حمادة الذى استشهد على باب القنصلية الإيطالية ببورسعيد عام ١٩٥٦، والذى كان زميلى حينها بهيئة قناة السويس، ونصحنى بأن انضم إلى فرقتى (المستبقين) من زملائى فى الدفاع المدنى، وبدأت الفرقة نشاطها عقب النكسة مباشرة بعد أن جذبت إليها أبرز عازفى السمسمية من الذين لم يغادروا بورسعيد: محمد الأمريكانى، أحمد كفته، حمام، السعيد أبو الشحات.

وتحولت الفرقة إلى كتلة حية من المقاومة والصمود.. وبدأت باستحضار روح المقاومة فى حرب عام ١٩٥٦، وقدمت الدور الشهير (بلدى يا بلد الفدائيين).

بلدى يا بلد الفدائيين
بلدى يا بلد الثوريين
بفخر بيكى فى كل مكان
وأحلف بيكى فى كل يمين
ياللى تاريخك كله نضال
يلى شبابك كله جمال
ياما ترابك فيه أبطال
هزموا جيوش المحتلين
اسمع قصة جندى شهيد
ابن بلدنا الحر سعيد
ضحى بهمه وعزم شديد
يوم عدوان ستة وخمسين

وحين جاء الأمر عام ١٩٦٩ بالرحيل عن مدينة القلب بورسعيد، وتفرق أبناء المدينة الحزينة بين القرى والمدن والمحافظات المصرية، كتب شاعرنا ولحن تحت وطأة ألمه



أبوبكر الصديق ومجدى نور الدين محافظ بورسعيد

وأنينه أغنية (هجرنا المصنع والولاد).

هجرنا المصنع والولاد.. والولاد
وعشقنا المدفع والجهاد
دوس.. دوس
دوس يا بطل يا بطل يا بطل
دوس ع الزناد
دوس يا بطل يا بطل يا بطل
دوس ع الزناد
ودعنا ليل الانسجام.. الانسجام
ونسينا حتى الابتسام.. الابتسام
وازاى يا خويا راح ننام.. راح ننام
والقدس ملفوف بالسواد.. السواد

وبعد انتهاء حرب الاستنزاف عام ١٩٧٠، وبدء فترة (اللا حرب واللا سلم) لم يكن شاعرنا ببعيد عن مشاعر وأحلام كل من حوله وقدم لنا قصيدته المعروفة (سكت ليه يا مدفعى) على أوتار وأنغام السمسمية الحادة والمُلغمة بحب الوطن.

سكت ليه يا مدفعى
يا لحن غاب عن مسمعى
فين اللهيب فين الصدى
خايف لا تبلى من الصدا
اصحى وجلجل فى الفضا
خلى الأمل يصحى معى
سكت ليه سكت ليه
سكت ليه يا مدفعى
يا مدفعى

ولم يغب أبناء بورسعيد من المهجرين فى منافى القرى البعيدة عن الفرقة أو عن شاعرها وغنوا لهم أغنية (حبيتك بت يا شلبية) عام ١٩٧١ ليخففوا عنهم ليالى الهجرة الطويلة.

حبيتك بيت يا شلبية
حبيتك يا أم الخلاخيل
من يوم هويتك يا صبية
وحياتك مبنامش الليل



إذا حاولنا أن نختزل تجربته فى بضعة سطور لن نجد سوى الوطن عنوانًا لمشروعه الإنسانى والشعرى

وحين حانت لحظة العبور من سواد الهزيمة الحالك إلى تباشير النصر فى حرب أكتوبر عام ١٩٧٣، التمعت أوتار فرقة شباب النصر ببهجة الانتصار وغنت على ايقاعات أفراحها أغنية (احنا شباب النصر).

احنا شباب النصر احنا — احنا شباب النصر
وقت الجد تهون أرواحنا — علشانك يا مصر
فى وقت السلام — بنلاغى الحمام
وفى حضن الليالى — يحلو الكلام

وبعد سنوات الهجرة الطويلة والثقيلة على أرواح أبناء بورسعيد، ناداهم البحر من جديد وأذن لهم بالعودة إلى مهبط قلوبهم وهوى أرواحهم بعد فترة الغربة الطويلة.

مركبنا المهاجرة — جيالك يا مينا
مركبنا المهاجرة — جيالك يا مينا
جيالك بالسمسمية — جيالك بالسمسمية
جيالك بالصحبجية — وبالفرحة وبالفرحة
وبالفرحة والزينة

حين ولج الشاعر الكبير كامل عيد إلى عالم (السمسمية) المدهش، كان يدرك جيدًا أن القصائد المكتوبة على إيقاع أوتار (السمسمية) تختلف تمام الاختلاف عن قصائد شعر العامية، وذلك لأن (السمسمية) عالم قائم بذاته،على أنغامها يتحرر الإنسان من مخاوفه وأحلامه و مباهجه و أحزانه، يتحرر من كل شىء و يقترب من الحرية والسلام فى أقصى معانيهما شفافية، يصبح أمام نفسه مجردًا من كل شىء، لا يريد سوى الغناء والاندماج،



فرحة شباب النصر



كان يدرك جيدًا أن أوتار السمسمية تحتاج إلى كلمات تلتمع بلمعة البحر وتمر بخفته على أرواح الصحبجية الملتفين حول معشوقتهم والممسوسين بسحرها

والوصول إلى ذروة المعنى.
والسمسمية فى تلك الفترة كانت حالة من حالات حب الأرض والحياة، تماهت فيها العلاقة بين الناس والوطن حتى صاروا شيئًا واحدًا، وذابوا عشقًا فى حب أرضهم وغنوا ورقصوا على أنغامها، حتى تركوا أجسادهم على الأرض وحلقت أرواحهم فى سماء الوطن الرحيبة
وعن ذلك يقول شاعرنا عن آلة (السمسمية) الساحرة.

أصيلة يا سمسمية
يا أم التلت خشبات
يا أم الطبق بالذات
يا شايلة حزن الوطن
فى الشدة و مفرقة
يوم الفرح شربات

الشاعر كان يدرك جيدًا أن أوتار (السمسمية) تحتاج إلى كلمات تلتمع بلمعة البحر وتمر بخفته على أرواح الصحبجية الملتفين حول معشوقتهم والممسوسين بسحرها، لذلك كان أنجح شعراء المدينة الراسخين فى الكتابة (للسمسمية) وله فيها أدوارًا خالدة بخلاف الأدوار التى ذكرناها مثل: رفرف يا نسر فى السما، عاش الطيران والبحرية، الحلو عدا، على نور الفنار، أنا بورسعيدى أصيل يا بنى، يا فنارة لالى يا فنارة، مع الآلات الشعبية، بالحضن يا بورسعيد.. وغيرها من الأدوار المحفورة فى سجل الآلة الساحرة، وذلك بالرغم من اكتمال أدواته الشعرية فى كتابة قصيدة العامية المصرية التى له فيها ديوانين (بحار من بورسعيد، امتى يا موج تغنى) والذى حاول فيهما كتابة قصيدة مختلفة تتجاور مع أجمل ما أنتجه شعراء العامية خلال النصف قرن الأخير ومن الديوانين نطالع بعضًا من أجمل قصائده: سوق الفالصو، سؤال للوطن، سلام سلاح، كده يا جمال، مشمش، أم عيالى، دخان الكبابجى، وغيرها من القصائد.. وإذا حاولنا أن نختزل تجربة (عم كامل) فى بضعة سطور لن نجد سوى الوطن عنوانًا لمشروعه الإنسانى والشعرى، فهو أحد المنتمين لعشق الدولة المصرية فى كل فصولها وأحوالها خاصة أن عمره امتد إلى تسعين عامًا (١٩٣٢ — ٢٠٢٢) ليحضر ثورتين، ثورة يوليو عام ١٩٥٢، وثورة يناير عام ٢٠١١، انتمى للأولى لأنه بسببها عرف الطريق إلى العمل بهيئة قناة السويس بعد تأميمها عام ١٩٥٦، واكتملت تجربته الشعرية والإنسانية داخل جدارن بقعتين من أهم إنجازاتها، قصر ثقافة بورسعيد ونادى العمال، وتم تكريمه مرات عديدة من أهم مؤسساتها: عيد الفن الأول عام ١٩٧٩، مؤتمر السمسمية الأول عام ١٩٩١، مؤتمر أدباء مصر عام ١٩٩٤، نادى العمال عام ٢٠١٥، مهرجان هواة المسرح عام ٢٠٢١.. أما الثانية فلم يعرف أين تتجه ببوصلتها وعقاربها فى ظل عالم لا يعرفه وزمن يختلف تمام الاختلاف عن الزمن الذى عاشه أو على حد تعبيره فى إحدى قصائده عام ٢٠١٣ (على فين يا مصر).. كامل عيد ابن زمنه وتجربته التى عاش مخلصًا لها من الدفقة الأولى وحتى الرمق الأخير.. أو على حد تعبيره الشعرى البديع.

يا ريح يا رحلة عمر
بوصيك ودا مش أمر
ما تعريش الجراح
ولا تنبش فى اللى راح
ولا تنشر ليا عيب
خليك نسمة بشراعى
لما لحد المغيب
لما لحد المغيب

السلاسل التلفزيونية القصيرة

بارقة أمل



تدافعت الأمواج ولم تترك لنا مفرًا من أن نضرب بأيدينا وأرجلنا بقوة حتى ننجو، أن نحاول أن نستفيد من تجارب السابقين التى باتت علمًا يُنتفع به وتطبيقًا أقرب إلى النموذج المثالى، فقبل نحو عقدين من الزمان كانت الدراما التلفزيونية المصرية قريبة من تحقيق غاية الدراما الضرورية بمعانقة المجتمع واحتضان أفراده ومشاعره، ومشاركته مشاكله ومناقشة أهم قضاياه بواقعية شديدة، وكادت تعوضهم عن دور المسرح الغائب حتى وقعت الواقعة وتبعثرت الأوراق وسقطت درامتنا بشدة وأخذت الدرامات الأخرى تتلاعب بعقولنا ومشاعرنا وتطمس هويتنا شيئًا فشيئًا حتى ظهرت تلك السلاسل القصيرة والقصيرة جدًا التى لمست مشاعرنا وذكرتنا بلمحات من تاريخنا الذى يعيننا فى مستقبلنا.

جمال المراغى

بدا ميلاد الدراما المصرية فى مطلع الستينيات من القرن الماضى وفى إثرها العربية، صعبًا ؛ رؤية وتقنية، إذ كان تأثير السينما عليها كبيرًا وله الحق فى ذلك بعدما منحت الدراما الكثير من عناصر صناعتها أمام وخلف الكاميرات، وكانت الحلقات تُبث مباشرة، فلم يكن هناك مجال لتصحيح الخطأ، ولكن رويدًا وبعد فترة ليست بالطويلة أصبح للدراما التليفزيونية عناصرها وأخذ أبناؤها يبلورون دورها الاجتماعى والمجتمعى لتبتعد شكلًا وموضوعًا عن السينما، فباتت أقرب لفكر ووجدان المتفرج، وتتميز بأنها تدخل البيوت بدون استئذان بعدما انتشر جهاز عرضها وتحسنت خواص صوره وصوته بشدة.

وإن اقتربنا من المشهد خلال منتصف الثمانينيات سنلمس ما حققته الدراما المصرية التى استطاعت أن تجمع أفراد الأسرة، بل والعائلة بأكملها فى أحيان كثيرة، للالتفاف حول جهاز التلفزيون فى السابعة لمتابعة الحلقة اليومية من المسلسل على القناة الأولى بالتلفزيون المصرى، ثم تتبعها القناة الثانية فى الثامنة أو تسبقها فى السادسة بمسلسل آخر، ولم يكن صعبًا أن









استطاعت الدراما المصرية أن تجمع أفراد الأسرة حول جهاز التليفزيون خلال منتصف الثمانينيات

تلاحظ قدر الاهتمام، يخلو الشوارع تقريبًا خلال ساعة أو ساعتى عرض الحلقات، ويرجع هذا إلى اجتهاد مختلف عناصر الدراما وخاصة الكتاب والمخرجين الذين دأبوا يبحثون عما يخدم الناس ويعينهم على مواجهة تيارات تجريف الهوية المصرية، وبات التحام الدراما التام بالمجتمع وأفراده وشيكًا ويحتاج إلى بعض الوقت ومزيدًا من الجهد المخلص من مبدعى هذه الدراما.

استسلم المعارضون لفكرة تخصيص مسلسلين لعرضهما خلال شهر رمضان الكريم إلى جانب الفوازير وألف ليلة وليلة أمام رغبة التلفزيون المصرى فى مكافأة جمهوره فى نهاية اليوم وبعد عناء صوم، وحتى يستعد لليوم التالى، يضاف لهما ثالث دينى يتناسب مع مثل تلك الأيام الفضيلة، ثم كانت الآفة الأولى التى تلتها عشرات غيرها أدت إلى سنوات التيه والانهيار، وتمثلت فى زيادة عدد المسلسلات إلى حد الحشو غير المبرر التى جذبت الشركات التجارية الراغبة فى الاستفادة من التفاف الناس حول الدراما دعائيًا، حتى أن بعض الحلقات كانت تستمر لما بعد أذان الفجر، وأخذ يروج إلى فكرة أن التليفزيون ينتقى أفضل الأعمال لعرضها فى شهر رمضان، ورغم أن كثيرًا من الأعمال المتميزة عُرضت بعيدًا عن الشهر المعظم ولكن بدأت ترسخ لدى الجمهور الصورة الذهنية المتعلقة بأفضلية مسلسلات شهر رمضان.

ليظهر فى الكواليس بعد ذلك ما اصطلح عليه بـ«المنتج المشارك» متزامنًا مع استقطاب نجوم السينما للعمل بالدراما التلفزيونية ورغم أنهم كانوا إضافة لا يمكن نكرنها، والكثير منهم انصاع لتقاليد الدراما التى تجاوز تاريخها الثلاثة عقود وقتها، ولكن ضرر وجودهم على المدى الطويل كان أكثر من نفعه، بالمنتج المشارك أو المنفذ أو التائه بين هذا وذاك، عمل على تمييز نجوم السينما مما أحدث خللًا فى سير العمل، والأخطر هو قتل روح العمل الجماعى التى هى أساس الدراما التلفزيونية عند الأجيال اللاحقة وخاصة الممثلين، ولا يمكن أن نلومهم على ذلك بمعزل عن المسببات التى دفعتهم تجاه الأنانية والذاتية، ثم ظهرت فى الأفق القنوات الفضائية التى ركزت بلغة التجارة على ما يرغب فيه الناس وليس ما ينفعهم وما هم فى حاجة إليه، ولا يُلاموا جزئيًا على هذه التفكير، خاصة مع حداثة التجربة، وإن كان واجبهم تجاه مجتمعهم كان يقتضى خلاف ذلك، ووجدوا ضالتهم عند ذلك المنتج الذى رأى فى هذه القنوات التى لديها ساعات فضاء ترغب فى ملئها فرصة للتخلص من جهات الإنتاج الرسمية التى تدعم مؤلفى ومخرجى الدراما الذين يقفون ضد مسلسلات المقاولات التى لا قيمة لها، ومن ثم يسهل إبعاد هؤلاء الكتاب والمخرجين، وكذلك الممثلين الذين على غرارهم.

ضاعت هوية الدراما المصرية عام بعد الآخر بعدما توقفت حركة جهات الإنتاج الحكومية الثلاث التى اقتصر جديدها على ما يتخم به شهر رمضان وأخذت وكالات الإعلانات تتحكم فى مساحات عرضها التى بدأت



بفكرة الـ ٢٢,٥ ساعة مقسمة على ٣٠ حلقة ثم أخذت مدة الحلقة تقل لحساب الحزم الإعلانية حتى انحصرت فى نحو ١٥ دقيقة أو تزيد قليلًا وانتشرت ظاهرة الترويج الزائف لنجاح هذا العمل أو ذلك، والذى افتضح أمره رويدًا عبر عدة تحقيقات قامت بها بعض الصحف والمجلات؛ منها هروب الجمهور من الدراما المصرية إلى التركية، المكسيكية، اللاتينية بأنواعها، الإيرانية، والشرق أوروبية، خاصة بعدما ذهبت تلك الدراما المصرية تأخذ من بعض هذه الدرامات وتقدم صورًا باهتة منها، لتكن متابعة الأصل أفضل، وتشتت أفراد الأسرة فى المشاهدة، حتى كانت الصدفة التى قلبت الطاولة عندما اتجهت بعض القنوات تعيد عرض أهم المسلسلات التى أنتجها التلفزيون المصرى، وعادت التحقيقات الصحفية تشير مجددًا إلى التفاف الكثير من الأسر والأجيال الجديدة لمتابعة هذه الأعمال وتكرار ذلك فى كل مرة يُعاد عرضها، وهو ما جعل عددًا من هذه القنوات تنتبه إلى أن الأمر لا يتعلق بتغيير عادات المشاهدة لدى الأجيال الجديدة ولكن بسوء ما يقدم، وبعدها ظهرت بعض التجارب الجيدة لكنها محاولات فردية يصعب التوقف عندها، بينما الظاهرة الأكثر زخمًا وقوة والتى أعادت أفراد الأسرة للالتفاف حول حلقات درامية حديثة؛ كانت السلاسل القصيرة التى انتشرت فى السنوات الأخيرة واتسمت بالعديد من الجوانب الإيجابية والأقل سلبية يمكن التغلب عليها.

بدأت بعض قنوات الدراما تتبنى تقديم سلسلة حلقات منفصلة ما بين قصيرة وقصيرة جدًا تتكون كل قصة أو حكاية منها من ٣ إلى ١٠ حلقات وتتراوح مدتها ما بين ٣٠ و٤٥ دقيقة ولها عنوان مستقل، بعدما لفتت الأنظار ذهب البعض يشيد بهذا الابتكار، بينما استنكر البعض الآخر ونسب فكرة السلاسل القصيرة لأطراف أجنبية، وتناسى الجميع أن التلفزيون المصرى منذ نشأته كان سباقًا فى تقديم مثل هذه السلاسل وأذكر منها سلسلة حلقات «القاهرة والناس» التى قدمت للجمهور المصرى عشرات من الممثلين الذى أثروا الدراما المصرية لثلاثة عقود تالية.

التليفزيون المصرى كان سباقًا فى تقديم السلاسل التلفزيونية الصغيرة تاريخيًا

اتسمت السلاسل التلفزيونية القصيرة الجديدة التى جذبت أفراد الأسرة وحثتهم على مشاهدتها معًا، بشىء من الواقعية وشىء من المصداقية التى ربما لمستها الأجيال الصغيرة التى تتراوح أعمارها بين العقد الثانى والثالث لأول مرة، صحيح أنها أقل قوة من الأعمال القديمة التى شاهدوها مؤخرًا ولكن ما يميزها وحسب تعبير عدد من الشباب «إنها درامتنا»، فرغم إعجابهم، بل وانبهارهم بما شاهدوه من أعمال الرواد ولكنهم يرغبون فى دراما تخص عصرهم وجيلهم، وبدلًا من محاولة إقناع الآباء أبناءهم بمشاهدة المسلسلات الرائدة، انقلب الحال، وأخذ الأبناء يفرضون على آبائهم مشاركتهم فى مشاهدة هذه السلاسل، ورضخ

ركّزت مختلف القصص والحكايات فى هذه السلاسل على العائلة والأسرة وأهمية ترابط أفرادها

الكثير من الآباء لذلك؛ ليست قناعة منهم بجودة الدراما، ولكن تقديرًا لها لأنها أعادت التفاف أفراد الأسرة وخاصة أبنائهم المتمردين حول شيء واحد.

كما أعادت هذه السلاسل للدراما طبيعتها المصرية شكلًا وموضوعًا، من حيث بنائها ومدة عرضها، ولأنها باتت الطرف الأقوى فقد أذعنت لها المساحات الإعلانية وقبلت التقنين إلى حد أن بعض القنوات قامت بإلغاء الإعلانات فى بعض الحلقات إدراكًا منها لأهمية ذلك وقيمة ما يجب تقديمه دون فواصل تؤثر سلبًا عليه، وهكذا نبت مبدأ مختلف سيسود فى قادم الأيام مفاده أن الدراما القوية ستفرض شروطها.

وساهمت هذه الحلقات فى إعادة العديد من الممثلين المتميزين الذين ابتعدوا لسنوات طويلة عن الدراما التلفزيونية رغمًا عنهم أو احترامًا لأنفسهم وتاريخهم، وتضمنت هذه السلاسل «ورا كل باب» فى موسمين مدة كل حلقة به ٤٠ دقيقة ، الأول لمؤلف واحد ومخرج واحد، مؤلف من ٥٥ قصة فى ٢٦ حلقة شارك فيها ٢٩ عنصرًا تمثيليًا بينهم خمسة من العائدين، أما الموسم الثانى الذى ألفه ٧ وأخرجه ٨، يتضمن ١٠ قصص فى ٥٠ حلقة جسّدها ٨٣ عنصرًا تمثيليًا بينهم ١٢ عائدين.

هناك أيضًا «زى القمر» فى موسمين ومدة الحلقة تتراوح بين ٤٠ و٤٥ دقيقة، أولها ٣ قصص لذات المؤلفة كل منها ٥ حلقات أخرجها ٣، وشارك فيها ٣٨ عنصرًا تمثيليًا منهم ٥ عائدين، وثانيها ١٣ قصة فى ٦٥ حلقة لـ ١١ مؤلف و١٠ مخرجين شارك فيها ١٢٧ عنصرًا تمثيليًا بينهم ١١ يعودون، وسلسلة «إلا أنا» فى موسمين مدة حلقاتها ما بين ٣٠ و٣٥ دقيقة، الأول ٨ حكايات كل منها ١٠ حلقات لـ ٨ مؤلفين ومثلهم مخرجين جسّدها ١٧٠ عنصرًا تمثيليًا منهم ١٣ عائدين، والثانى ٩ حكايات كل منها ١٠ حلقات لـ ٥ كتاب و٨ مخرجين، وشارك فيها ٢٢٥ عنصرًا تمثيليًا بينهم ١٧ يعودون، وسلسلة «نصيبى وقسمتك» فى ٤ مواسم لمؤلف واحد، بدأت مدة حلقاتها بـ ٣٠ حتى بلغت ٤٥، وبـ ١٥ قصة فى ٤٥ حلقة لـ ٤ مخرجين، ثم ٩ قصص فى ٤٥ حلقة لـ ٣ مخرجين، فـ ١٠ قصص كل منها ٥ حلقات لـ ٣ مخرجين و٨ قصص فى ٤٠ حلقة لـ ٣ مخرجين أيضًا، وشارك فى مواسمه الأربعة ٤٤٠ عنصرًا تمثيليًا منهم ٥٣ عائدين.

ركّزت مختلف القصص والحكايات فى هذه السلاسل على العائلة والأسرة وأهمية ترابط أفرادها، ومثلت عودة كذلك لتبجيل التضحية من أجل الأبناء والأخوة والوطن، ورغم أهمية الأبناء ولكن على المرء الإيمان تمامًا بأن الإنجاب رزق من الخالق يمنحه أو يمنعه، فى حين أن لكل طفل قيمته بعيدًا عن صلة الدم لأنهم مستقبل الأمة، وتصدت بعض الحكايات للتنمر بمختلف أنواعه والقيمة الجمة للتكافل بأنواعه وأهمية وسائل التواصل الاجتماعى إذا ما استغلت بشكل صحيح وغيرها من القضايا والأفكار التى تهم المجتمع وتشغل أفراده.

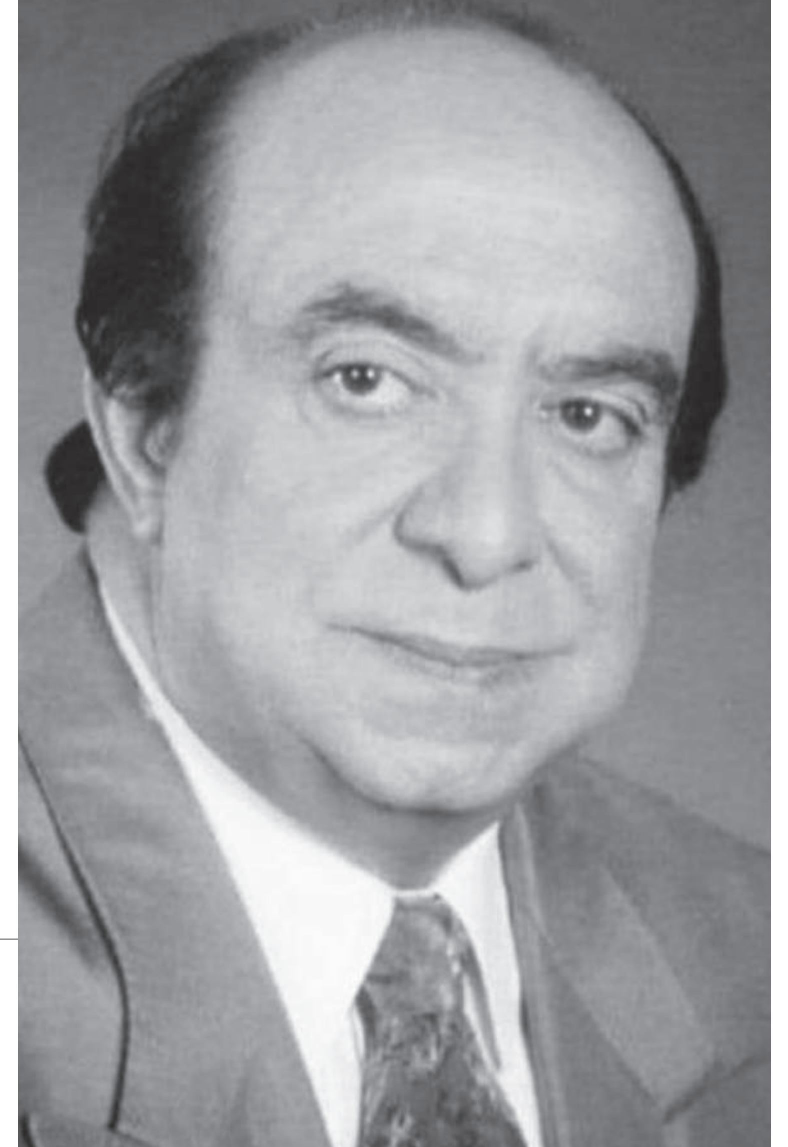
عاب مختلف الحلقات وجود خلل فى الحبكة وضعف فى المعلومات الأساسية فيها وخاصة ما يتعلق بالجوانب القانونية، والسطحية فى التناول، والمغالاة فى الشرور أحيانًا، والتطرف فى التركيز على التمييز ضد الفتيات، وكذلك فى دور وسائل التواصل الاجتماعى فى حياتنا وعلاقتنا، والتطرق إلى النادر والأقل أهمية من أشكال العلاقات الإنسانية، بينما هناك ما هو أكثر انتشارًا ويحتاج الاهتمام به دراميًا، وغيره من الأمور التى أرى أن علاجها يتوقف على اللجوء لكبار الكتاب والمخرجين للتعاون مع الأجيال الناشطة حاليًا وإعادتهم تمامًا كما أعادوا العناصر التمثيلية، ليس تفضلًا ولكن لأن الدراما المصرية فى حاجة إليهم، فتقدير هذه السلاسل القصيرة لن يستمر طويلًا إن لم تتلافى السلبيات وستكون الردة صعبة ومدمرة.





ظل جلال الشرقاوى بعيدًا عن دائرة اهتمامى المسرحى سنوات طويلة، حجبه طابور طويل من اتجاهات مسرحية جذبتنى إلى هذا الفن فى بداية الطريق؛ منها مسرح العبث، وكلاسيكيات المسرح العالمى. حجبه عنى نوع من المسرحيين أصحاب قضايا ومواقف اشتبكوا مع السلطة، وآخرون خاضوا معارك من أجل الشكل المسرحى، لم أكن مهتمًا بالمسرح التجارى سيء السمعة فى ذلك الوقت حتى لو حقق صخبًا وتفاعل معه الجمهورفى بعض الأحيان، وفى جيلى ارتبط اسم جلال الشرقاوى بمسرحية "مدرسة المشاغبين" ولم أكن قد شاهدت عروضه التى أثارت جدلًا فى الثمانينات مثل "عطية الإرهابية" و"انقلاب" والتى كان الحديث عنها مازال مستمرًا فى التسعينيات، وأيضًا لم أكن من الجيل الذى شاهد عروضه فى مسرح الدولة فى ستينيات القرن الماضى والتى توارت بعيدًا لصالح تألقه فى مسرح القطاع الخاص.

جلال الشرقاوى والمسرح المُشاغب



جرجس شكرى

1

أذكر أول عرض شاهدته لجلال الشرقاوى «حودة كرامة» ١٩٩٨ ولم أتفاعل معه وكتبت رأيًا سلبيًا، وظلت خطواتى بعيدة عن مسرحه قدر ابتعادها عن مسرح القطاع الخاص الذى كان رصيده قد أوشك على النفاد حتى عند جمهوره! وفى عام ٢٠١١ شاهدت عرض «دنيا أراجوزات» وهو نموذج حى لمسرح الكباريه السياسى، وكان هذا العرض قد قدمه الشرقاوى قبل ٢٥ يناير ٢٠١١ وأعاد صياغته بعد وقائع الثورة وتوقفت كثيرًا أمام قدرته الفذه على تغيير العرض حتى يتناسب والأحداث الجارية، وبعد هذا العرض بدأت علاقتى تتغيرتجاه

مسرح



أعماله، وبعد عدة شهور فاجأنى المسئولون فى معرض القاهرة الدولى للكتاب بأننى سوف أدير اللقاء المفتوح مع الجمهور للفنان جلال الشرقاوى، وكانت المفاجأة أنه هو من اختارنى لإدارة الحوار، ورحت أراجع تاريخ هذا الرجل، وهنا بدأت الحواجز تتساقط وأنا أدخل عالمًا صاخبًا وثريًا وأدهشنى فى البداية قدرته غير العادية على عدم الانحياز لكاتب مسرحى أو إلى إتجاه، وسألت نفسى كيف استطاع أن يقدم هذا الكم المتنوع من النصوص المسرحية، لقد كان رجل مسرح بامتياز.

جلال الشرقاوى (١٩٣٤ – ٢٠٢٢) شخصية استثنائية فى تاريخ المسرح المصرى، وأيضًا ظاهرة محيّرة، فمشواره المسرحى الذى امتد لما يقرب من ستة عقود حافل بالتنوع والزخم الذى يصل إلى حد التناقض أحيانًا، والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن كيف جمع بين كل هذه الاتجاهات والأفكار، أو قل كيف تجتمع فى رجل واحد؟ وكيف ظل فى كل أعماله مخلصًا لأسئلة الواقع والتحولات الاجتماعية والسياسية التى مر بها المجتمع المصرى على مدى أكثر من ستة عقود سواء اختلفنا أو اتفقنا حول صيغة المعالجة وأسلوب تناول الأحداث من خلال الكوميديا الموسيقية، أو الكباريه السياسى أو حتى المسرح الوثائقى، فالملمح الأساسى فى أعمال جلال الشرقاوى انحيازه لصيغة المسرح السياسى، من خلال تسييس العملية المسرحية ليكون مشروعه الذى دافع عنه طيلة حياته، بل وظل رغم التحولات التى مر بها المجتمع المصرى، والتغيرات التى أصابت طبقات المجتمع وما تعرضت له ذائقة المتفرج من هجوم، ظل هو صامدًا فى دفاعه عن المسرح الذى لا يخلو من السياسة ولم يعبأ أيضًا بانحيازات الأجيال التالية لمدارس واتجاهات حديثة فى المسرح، استفاد منها هو على المستوى التقنى من خلال مفردات المشهد المسرحى، وانحياز جلال الشرقاوى للمسرح السياسى هو اشتباك وتفاعل مع الواقع المصرى وقضايا اللحظة الراهنة وهذا أمر ليس باليسير على المستويين الفنى والسياسى، فمن المفترض أن يجد معالجة درامية مناسبة لوقائع وأحداث حقيقية بعيدًا عن الخطاب المباشر، أى يجب عليه مسرحة الواقع وتفاصيل الحياة اليومية، ناهيك عن الصدام مع السُلطات نتيجة التعرض لقضايا آنية وشائكة وهذا ما حدث كثيرًا، وصودرت بعض العروض، ورغم هذا ظل حتى اللحظات الأخيرة مؤمنًا بقيمة استقلال المسرح وحريته، وظل مؤمنًا ومخلصًا للمسرح المستقل عن المؤسسة الثقافية، ربما نتيجة لصدامه الدائم مع المؤسسة الرسمية.

> مشواره المسرحى الذى امتد لما يقرب من ستة عقود حافل بالتنوع والزخم الذى يصل إلى حد التناقض أحيانًا



2

مشوار جلال الشرقاوى ما بين مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص خلال ستة عقود يضع أمامنا صورة حية ودقيقة للمسرح المصرى فى تلك الحقبة منذ ستينيات القرن الماضى وحتى رحيله يجسد الازدهار والتراجع، وأيضًا السقوط، ففى حقبة الستينيات قدّم أغلب رموز المسرح المصرى فى ذلك الوقت مثل «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور، «الزلزال» لمصطفى محمود، «الأرانب» للطفى الخولى، «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم من إعداد فيصل ندا، «الأحياء المجاورة» لأنيس منصور، «خطيئة حواء» لمحمد التابعى، «الحصار» لميخائيل رومان، «عودة الروح» لتوفيق الحكيم إعداد خيرى شلبى وبكر رشوان، «بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى.. وهذه الأعمال التى تنوعت ما بين المسرح السياسى، والأسئلة الوجودية فى زلزال مصطفى محمود، بالإضافة إلى قضايا المرأة من خلال رؤية علمية فى الأرانب، أو قراءة اجتماعية لا تخلو من السياسة للواقع المصرى من خلال رواية فتحى غانم، وأيضًا التعرض للشخصية المصرية من خلال رواية عودة الروح، حيث تؤكد هذه العناوين أننا أمام رجل مسرح محترف يستطيع ويمتلك إمكانيات غير محدودة كمخرج مسرحى يستطيع من خلالها ترجمة هذه النصوص المتباينة إلى مشاهد بصرية والتى تحمل رؤى مختلفة وفقًا لهذه الأسماء! ليختلف الأمر فى حقبة السبعينات التى بدأت بعرض «أنت اللى قتلت الوحش»



في معهد الفنون المسرحية

لعلى سالم وكانت تلك الحقبة نقطة تحول فى حياة جلال الشرقاوى بعد الخلاف الذى نشأ بينه وبين هيئة المسرح وعلى أثره قدم استقالته مع كرم مطاوع وسعد أردش وأحمد عبد الحليم، ثم تعاون مع ثلاثى أضواء المسرح مديرًا ومخرجًا للفرقة وقدّم لهم عرض «أنت اللى قتلت عليوه» عن مسرحية أجنبية عنوانها «كيف تقتل عمتك» فى قالب كوميدى أقرب إلى صيغة الفارس، فبين نص يحذر من سطوة الدولة المخابراتية وسُلطة الأجهزة الأمنية فى عرض «أنت اللى قتلت الوحش» إلى عرض فى صيغة الفارس والكوميديا الشعبية يعتمد على الإضحاك، تبدو ملامح مشروع جلال الشرقاوى الذى انحاز فقط للعرض المسرحى بعيدًا عن المعتقدات والأيديولوجيا، بعيدًا عن قضايا الشكل والمضمون، وصراع التيارات المسرحية الحديثة والقديمة، ولم يتأثر كثيرًا بهذا التنوع الذى تعامل معه العديد من الكتاب، فقد كان لديه صيغة للاشتباك مع الجمهور، وهى الهدف الذى كان يسعى إليه دائمًا.

لم يتفق الثلاثى أو جورج وسمير مع الشرقاوى الذى وضع تعليمات وأعراف مسرحية مغزاها عدم الخروج عن النص، وإلغاء النكات والأفيهات، والرق والطبلة وأغنية «كوتوموتو» أى أنه أراد تغيير أسلوب الثلاثى! وكانت مسرحية «ملك الشحاتين» القشة التى قصمت ظهر البعير، فحين قرأ نجيب سرور الفصل الثانى من المسرحية حسم جورج وسمير أمرهما بإنهاء التعاون وكانا قد طلبا من الشرقاوى فسخ التعاقد مع نجيب سرور فرفض، وتطور الأمر للمحاكم والقضايا وتم الصلح ليدخل الشرقاوى مرحلة جديدة، بدأت بتأبين جمال عبد الناصر من خلال عرض «حجة الوداع» مع سعد أردش وكرم مطاوع.. وقدموا عروضهم فى ١٩/ ١١ / ١٩٧٠ أى بعد ٥٢ يومًا من رحيل الزعيم؛ «حجة الوداع» تأليف السورى ظافر الصابونى، وعرض «٢٨ سبتمبر الساعة الخامسة» تأليف ميخائيل رومان وإخراج كرم مطاوع، وقدم سعد أردش عرضًا عن قصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى، وبعد رحيل عبد الناصر وتأبينه قدّم عرض «ملك الشحاتين» للفرقة الاستعراضية الغنائية فى صيف ١٩٧١، وبعد شهور وفى أكتوبر ١٩٧١ أخرج للقومى مسرحية «عفاريت مصرالجديدة» التى أثارت جدلًا كبيرًا ويذكر الشرقاوى فى كتابه «حياتى فى المسرح — الجزء الثانى» أنه اتفق مع سعد أردش على دعوة لجنة من المخابرات العامة لحضور البروفة «الجينرال» مع جهاز الرقابة لترى رأيها فى هذا الأمر يوم ١٢ / ١٠ / ١٩٧١ ولم تعترض اللجنة على حرف واحد وبالتالى لم يكن أمام مدير الرقابة السيدة اعتدال ممتاز إلا أن توافق على العرض، ووفقًا لجلال الشرقاوى أيضًا لم يعد إلى مسرح الدولة منذ أن ترك مسرح الحكيم فى أبريل ١٩٧٠ وحتى ديسمبر ١٩٩٥ نتيجة لظروف خاصة لا دخل لمسرح الدولة فيها. وظنى أن هذه المرحلة، أى حقبة الستينيات، سنوات الازدهار ليس فقط للمسرح المصرى بل أيضًا فى مشوار جلال الشرقاوى الذى صال وجال متنقلًا بين العديد من الأفكار والاتجاهات المسرحية التى أتاحت له اختيار الطريق الذى سيكون عنوانًا لمسرحه على مدى ما يقرب من نصف قرن، ألا وهو المسرح السياسى.

> انحاز مشروع جلال الشرقاوى للعرض المسرحى فقط بعيدًا عن المعتقدات والأيديولوجيا

3

فى مطلع السبعينيات وفى ذروة تألق الشرقاوى وُلدت فكرة مسرحية «مدرسة المشاغبين» مع سمير خفاجى وعلى سالم، المسرحية التى كانت محطة مهمة فى حياته، بل ومحطة فارقة فى مسيرة المسرح المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين، وذلك حين أعطى الأستاذ عبد الفتاح السيد الذى يعمل فى الرقابة على مصنفات التليفزيون المصرى لجلال الشرقاوى خمس كراسات تحتوى على ترجمة النص الفرنسى لمسرحية اسمها «المدرسة الجديدة» تأليف «روجيه فريديناد» وهذا المؤلف كتب ثلاثية عن المشاغبين، الجزء الأول فى المرحلة

الثانوية وهو ما تم تقديمه فى مصر تحت اسم مدرسة المشاغبين والجزء الثانى فى الجامعة الذى ترجمه فيما بعد أنور فتح الله وأهداه أيضًا لجلال الشرقاوى والجزء الثالث يجسد لقاء هذه المجموعة وهم فى سن الخمسين، فمسرحية مدرسة المشاغبين لا علاقة لها بفيلم سيدنى بواتيه «مع تحياتى لأستاذى العزيز» كما يعتقد الكثيرون، ويحكى جلال الشرقاوى عن معركة نشبت بين عبد الله فرغلى وماهر ميلاد وعبد الرحمن شوقى حول مؤلف مدرسة المشاغبين فكل منهم نسب النص لنفسه، ورغم أن الشرقاوى يحسم الأمر ويؤكد أن النص الذى أخرجه لفرقة المتحدين إعداد على سالم وتأليف الأغانى والاستعراضات لعبد الرحمن شوقى، والألحان لسيد مكاوى، إلا أنه من الطبيعى أن يكون هؤلاء أيضًا قاموا بترجمة النص وإعداده، لأن وصوله للسيد عبد الفتاح يعنى وصوله للآخرين، ولكن ما يعنينا فى الأمر أن النص الذى قدمه الشرقاوى من إعداد على سالم والمسرحية تقدم نفس شخصيات النص الفرنسى بأسماء مصرية لا أكثر ولا أقل، فعلى سبيل المثال بهجت الأباصيرى «عادل إمام» شأنه شأن جابرييل يتاجر فى بعض الأشياء الصغيرة، المربى والبن والسجائر والخمور والأقمشة وهو يحلم أن يكون بحارًا ووالده يصر على أن يكون صيدليًا مثله، وأيضًا الشخصيات الأخرى هى نفس الشخصيات، وقد قام على سالم بتمصير الأحداث ووضعها فى سياق اللحظة التاريخية أى حقبة السبعينيات وما شهدته من تحولات فى منظومة القيم، فهذه المسرحية من المفترض أنها ثورة ضد الكبار، ثورة ضد السُلطة ممثلة فى هؤلاء الكبار؛ الأب/ الناظر/ أبله عفت، وبينما يفشل الأب الدكتور الأباصيرى والمعلم الزناتى وعبد المعطى ناظر المدرسة فى تقويم الأبناء، تنجح أبله عفت التى تسلحت بالحب والعلم، هذا ما يطرحه النص الذى أعده على سالم عن ترجمة السيد عبد الفتاح للنص الفرنسى، مجموعة من الشباب الطيبين، طبيعتهم طيبة والمجتمع حوّلهم إلى منحرفين، ومن المفترض أنها هجاء فى المجتمع، فى سلطة الآباء والمسئولين!

أثارت «مدرسة المشاغبين» جدلًا كبيرًا امتد حتى تسعينيات القرن الماضى، فهل أفسدت جيل من الشباب كما اتهمها البعض؟ واتهمها البعض الآخر أنها أحدثت تحولات مؤسفة فى حياة الشباب حين أتاحت لهؤلاء شرعية الاستخفاف والاستهانة بدور المعلم! إذن أين الخطأ فى هذه المسرحية، والسؤال الذى طرحته على نفسى بعد مرور ما يقرب من نصف قرن على عرضها، هل يمكن أن تفسد مسرحية جيلًا من الشباب كما اتهمها البعض إلا إذا كان هذا الجيل هشًا ضعيفًا والحاضنة الاجتماعية التى يعيش فيها فاسدة، وأن هناك أخطاء تراكمت على مدى





حودة كرامة

هل يمكن أن تفسد مسرحية جيلاً من الشباب كما اتهمها البعض إلا إذا كان هذا الجيل هشًا ضعيفًا

سنوات، فوجد هؤلاء المشاغبون هوى فى نفوس الشباب، وإلا كان الشعب المصرى، تأثر وقلّد ريا وسكينة بعد فيلم صلاح أبو سيف حال عرضه ١٩٥٣! فالمسرحية حققت نجاحًا كبيرًا على المستوى الجماهيرى واستمرت أربع سنوات على خشبات المسارح فى القاهرة والإسكندرية وبيروت، ويعترف جلال الشرقاوى أن المشكلة كانت فى تجاوز الممثلين وخروجهم عن النص وقال «لا أنكر أنهم بالغوا بل وأسفوا فى بعض الأحيان، ولم يستطع مخرج أو منتج كبح جماح هؤلاء النجوم» لتتحول المسرحية التى وصفها البعض أنها تعبرعن التمرد على السلطة ومقاومة الجيل القديم ومحاربة المجتمع الانتهازى وإعلاء قيمة الحب والعلم، وأن الانحراف ظاهرة عرضية تنشأ نتيجة خلل فى النظام الاجتماعى، تحولت مع نزوات النجوم إلى عرض تجارى!

فى كل الأحوال ورغم التحفظات العديدة على «مدرسة المشاغبين» حققت نجاحًا جماهيريًا كبيرًا، أرجعه جلال الشرقاوى إلى التوليفة والتى هى عبارة عن اختيار موضوع يشغل أذهان الناس جميعًا وخاصة الشباب، من خلال عرض ممتع تمتزج فيه فنون ممتعة كالغناء المسرحى والرقص، والتمثيل الكوميدى والمؤثرات العصرية، إذًا فالضحك مضمون والفرجة موجودة، وهذه توليفة فرقة المتحدين لصاحبها سمير خفاجى والتى وجد فيها الشرقاوى نفسه بعد رحلة طويلة فى مسرح الستينيات تنقل فيها بين العديد من التيارات المسرحية المختلفة والأفكار المتباينة لكتاب مسرحيين أصحاب معتقدات من هنا وهناك، ليجد نفسه فى هذه التوليفة والتى سيقدم من خلالها عشرات العروض فيما بعد.



4

لم يتجه الشرقاوى إلى مسرح القطاع الخاص منحازًا لهذه التوليفة فقط فقد ظل بين الحين والحين يخرج عنها ويعود إلى سيرته الأولى، إذ قدّم عام ١٩٧٢ مسرحية «الجيل الطالع» لنعمان عاشور أثناء عرض



«مدرسة المشاغبين»، وفى العام التالى حاول من خلال «قصة الحى الغربى» المأخوذة أصلًا عن «روميو وجولييت» استغلال نجاح المشاغبين فى تجربة مماثلة ترجمها سمير سرحان وأعدها بهجت قمر من بطولة حسن يوسف وبلبلة وسعيد صالح وعادل إمام وصلاح السعدنى وسيد زيان، ولم تحقق النجاح الذى كان مأمولًا منها، وأرجع النقاد هذا لعدم وجود طابع متميز للمسرحية من خلال ورطة فى التمصير، فلم يكن الموضوع مناسبًا، وكان العنوان الرئيسى «سقوط المشاغبين فى الحى الغربى» فى إشارة إلى أن أبطال مدرسة المشاغبين شاركوا فى مسرحية «الحى الغربى» وتلاها أوبريت «تمر حنه» أشعار عبد الرحيم منصور وألحان بليغ حمدى وبطولة الفنانة وردة من إنتاج مسرح عمر الخيام وفى العام التالى كان على موعد مع الكاتب الشاب لينين الرملى الذى قدم له «مسرحية الجريمة الكاملة» أولى أعماله الاحترافية وقدّمها الشرقاوى باسم «إنهم يقتلون الحمير» ليعلن مولد كاتب مسرحى جديد، واستعار الاسم من الفيلم الأمريكى الذى ذاع صيته فى ذلك الوقت «إنهم يقتلون الجياد.. أليس كذلك» المأخوذ عن رواية هوراس ماكوى والتى تحمل نفس الاسم، فلم يتخل عن التنوع والتنقل بين التيارات والاتجاهات المسرحية المتعددة، ويناقش عام ١٩٧٨ مع نبيل بدران فى مسرحية «مين يشترى راجل» مساوئ الانفتاح الاقتصادى. هذا التنوع وهذه العناوين التى تجسّد اتجاهات مختلفة جعلتنى وأنا أتابعها ألهث خلف جلال الشرقاوى محاولًا تأمل هذه الرحلة المثيرة المتنوعة إلى حد التناقض أحيانًا!

5

فى ثمانينيات القرن الماضى كان جلال الشرقاوى قد أصبح من رموز المسرح السياسى، خاض العديد من المعارك، وأصبح الكباريه السياسى ملمحًا رئيسيًا فى أعماله.. لوحات لها طابع الهجاء السياسى والنقد اللاذع للمجتمع، مع الاعتماد على أشكال الفرجة والتنوع فى استخدام الأشكال الفنية التى تهدف إلى الإثارة والمتعة والإبهار، توثيق الأحداث، وإثارة التساؤلات حول الواقع، والتفاعل المباشر مع الجمهور، وأصبح الخطاب مباشرًا دون توريه، فقد أنهى حقبة السبعينيات بمسرحية «الجوكر» بطولة محمد صبحى ليقدمه فى صورة جديدة من خلال لعبة التنكر، التى هى جوهر العملية المسرحية، وسوف يقدّم له فى نفس الحقبة مسرحيتى «الببغان» و«طبيب رغم أنفه» لتشهد الثمانينيات تألق جلال الشرقاوى من خلال ثلاثة عروض ذاع صيتها بين الجمهور وأهل المسرح الأولى «ع الرصيف» والثانية «راقصة قطاع عام» ثم رائعته «انقلاب» التى كتبها صلاح جاهين عن «مجنون ليلى» فى معالجة عصرية مع ألحان محمد نوح وبطولة نيللى وإيمان البحر درويش، وهى نموذج للمسرح الغنائى المعاصر ومعالجة عصرية لمجنون ليلى، أما مسرحية «ع الرصيف» من تأليف نهاد جاد، فكانت حدثًا مسرحيًا

> قدم صورة جديدة لمحمد صبحى فى مسرحية «الجوكر» من خلال لعبة التنكر، التى هى جوهر العملية المسرحية



كبيرًا حين عُرضت للمرة الأولى فى مايو ١٩٨٧ لتلعب سهير البابلى الدورالرئيسى ويشاركها الفنان حسن عابدين وأحمد بدير وحسن حسنى وفؤاد خليل ووفاء مكى وعايدة فهمى وسلوى محمد على، وأدت سهير البابلى دور «صفية» مدرسة اللغة العربية وزوجها «عبد الصبور» الفنان حسن حسنى يعمل بالسياسة، ولا يخلو هذا من دلالة، حيث تسافر معه للعمل فى الكويت وجمع المال؛ شعار تلك المرحلة، وحين تعود تجد زوجها السياسى قد تزوج من امرأه أخرى بعد أن سطا على ثمن غربتها، بل وهدم منزل الزوجية لبناء عش الزوجية الجديد، فلا تجد حلًا سوى الحياة فى الشارع على الرصيف أمام منزلها القديم على أمل الحصول على حقوقها، وتلتقى «كمال» المستشار الذى أدى دوره الفنان حسن عابدين ويساعدها لاسترداد حقوقها وحقها فى الحياة، والعرض يجسد فساد الحياة السياسية فى ذلك الوقت بصورة صارخة، وفى «راقصة قطاع عام» بطولة يحيى الفخرانى وسماح أنور يسخر من البيروقراطية التى تكبل دواوين الحكومة، بالإضافة إلى التجربة الاستثنائية للأخوين رحبانى فى المسرح المصرى من خلال مسرحية «الشخص» التى أخرجها أيضًا جلال الشرقاوى من بطولة عفاف راضى عام ١٩٨٢، بعد أن تم تمصيرها بواسطة الشاعر أمل دنقل ولم يتم عرضها فى التليفزيون المصرى حتى الآن، وأيضًا مسرحية «هاللو دوللى» عن نص ثورتن وايلدر «الخاطبة» الذى تحول إلى فيلم أمريكى من قبل.

مراعاة شروط المسرح التجارى فى «حودة كرامة» أصابها بالسطحية

6



كان جلال الشرقاوى يعمل بمنطق وشروط اللحظة الراهنة، فمع صعود الجماعات الدينية فى الحياة المصرية، والخطورة التى شكلها هذا التيار قدّم فى تسعينيات القرن الماضى مجموعة من المسرحيات منها «عطية الإرهابية» تأليف إبراهيم مسعود و«الجنزير» تأليف محمد سلماوى لتشهد هذه الفترة أعمال أخرى متميزة منها «الخديوى» لفاروق جويدة، و«المليم بأربعة» و«بحبك يا مجرم» للكاتب أبو العلا السلامونى، بالإضافة إلى مسرحية «دستور يا أسيادنا» التى طرحت قضية هامة وشائكة حول انتخابات الرئاسة والتى نادى فيها بالانتخاب السرى المباشر لرئيس الجمهورية بدلًا من الاستفتاء، وأخيرًا «حودة كرامة» أولى المسرحيات التى شاهدتها لجلال الشرقاوى على خشبة المسرح... وفى «حودة كرامة» مواطن يبحث عن كرامته المفقودة، وهذا شىء رائع انشغلت به وأنا أسأل نفسى ما هى الكرامة وما هو المواطن وكيف يفهمها.. حودة الملقب بكرامة رغم أنه شخصية تافهة فى العرض، فكيف إذن نقتنع بمشكلته التى يعانى منها وهى إهدار كرامته؟ يبدأ العرض بليلة زواج حودة الذى هرب وعروسه فى انتظاره لتحدث مجموعة من المفارقات تناولتها أفلام الأبيض والأسود بمهارة فائقة منذ نصف قرن.. وهذه ليست المرة الأولى، ففى كل مرة يهرب وهكذا، وبالطبع يتم العثور عليه وتتوالى الأحداث فى صورة عشوائية بدءًا من أصدقاء حودة الذين يحاولون تصوير ليلة الدخلة وترويجها لمحلات الفيديو وانقطاع الكهرباء وصولًا للعريس «حودة» الذى ترك زوجته لكى يأتى بالشمع فيقابله ضابط شرطة وحين لا يقف له يقضى ليلته فى التخشيبة إلى آخره، ومن هذا الموقف تبدأ الحكاية إذ يعود أحد سكان الحارة الذى هاجر إلى أمريكا حاصلا على الجنسية الأمريكية ويحاول اصطحاب أصدقاءه معه للعمل فيرفض حودة أن يترك مصر ويفاجأ فيما بعد بأن هذا التافه حامل الجنسية الأمريكية يخافه الجميع ويقف له ضابط الشرطة! يشعر المشاهد بأزمة المواطن، أى أزمة البحث عن مواطن يكون الرمز إذا أصبح الرمز «حودة — زلومة — رينجو — نتس — زلابية»، هؤلاء هم الرموز التى تعانى أزمة الكرامة، فهل شخصية ابن البلد بهذه التفاهة وكيف يقتنع المشاهد بأزمة الكرامة وبالفعل شعرت بأزمة المواطن من خلال تقديمه بهذه الصورة السطحية، وظنى أن هذه المسرحية نموذج لتناول جلال الشرقاوى للقضايا الآنية، فرغم خطورتها، ورغم الإثارة إلا أن هناك رؤية سطحية، أو على الأقل معالجة تراعى شروط المسرح التجارى، الخلطة التى تبلورت معه فى فرقة المتحدين وبدأت تترهل مع تراجع سنوات الازدهار حتى وصلت إلى شخصية حودة كرامة، وهذه من آفات المسرح التجارى الذى يعمل غالبًا وفق نزوات وأهواء الممثلين ناهيك عن شروط الجمهور التى يفرضها على صناع هذا النوع من المسرح.



7

ظل الشرقاوى صامدًا مخلصًا لفكرته ولا ينتظر الربح مثل الآخرين، فهو رجل المسرح الذى يحارب من أجل أهدافه، وتقريبًا هو الوحيد الذى قدم مسرح القطاع

الخاص فى السنوات الأخيرة وأقصد العقدين الأول والثانى من القرن الواحد والعشرين، قبل أن يكون هناك ما يُسمى بمسرح الفضائيات، هذا على المستوى الإنتاجى، ولا يختلف الأمر كثيرًا على المستوى الفنى فقد ظل مخلصًا لأسلوب الكباريه السياسى محاولًا من خلاله مناقشة قضايا اللحظة الراهنة فى كل العروض المسرحية التى يقدمها، فالمسرح لابد أن يناقش قضايا الواقع وليس مهمًا الأسلوب أو جماليات المسرح، فقضايا الواقع وما يدور فى الشارع يحتل المرتبة الأولى فى قائمة أولوياته، ولذلك انحاز منذ أعماله الأولى إلى أسلوب «الكباريه السياسى»، فعلى سبيل المثال كان من أوائل من رصدوا أحداث ثورة يناير على خشبة المسرح، وراح يسخر من رموز نظام مبارك، وكان العرض خليط من عروض المنوعات والكباريه السياسى، فهو يجمع بين الغناء والاستعراض والهجاء السياسى وتوثيق العديد من الأحداث الجارية فى الحاضر والماضى القريب، إذ تناول قضايا التحرش الجنسى، وفساد الحكم والتعليم والصحة والجماعات الدينية وأزمة الخبز، وحتى الجزار الذى باع لحوم الحمير للبشر، وحادث انهيار جزء من جبل الدويقة، وحوادث عديدة نشرتها وسائل الإعلام، وبعد ثلاث سنوات أكمل رحلة الهجاء السياسى وحاول تجسيد وقائع السنوات الثلاث الماضية وخاصة عام حكم الإخوان وتولى محمد مرسى رئاسة مصر فى عرض مسرحى «دنيا حبيبتى» ليكمل من خلاله ما تناوله فى عرض «دنيا أراجوزات» واختيار «دنيا» فى العرضين لا يخلو من دلالة، فهى مصر فى العرضين،

قضايا الواقع وما يدور فى الشارع يحتل المرتبة الأولى فى قائمة أولوياته



فى العرض الأول المضاف إليه إلى «دنيا» مجموعة من الأراجوزات، وفى العرض الثانى يضاف إلى دنيا الحب، ولم يختلف الأمر كثيرًا عن العرض السابق فهو يجمع أيضًا بين الهجاء السياسى ولكن هذه المرة لجماعة الإخوان المسلمين بشكل صريح وواضح وبين عروض المنوعات، إلى جانب التوثيق لأحداث كثيرة، فالعرض فى معظمه غنائى استعراضى، ويسرد مجموعة من الوقائع ويعرضها بشكل مباشر، فالعرض لا يخلو من الأسماء المعروفة التى شاركت فى أحداث الفترة الماضية، وسوف يستمع المشاهد لأسماء وأحداث مثل قصر الاتحادية وميدان التحرير، وقبل أن يبدأ العرض يشاهد الجمهور صور وشعارات ثورة ٣٠ يونيه تحيط بصدر المسرح، فإلى جانب صور الميدان والجماهير، شعارات يقرأها المشاهد وتحيله بدورها إلى زمن هذه الشعارات مثل «فوضناك فوضناك احنا معاك، ادعى يا مصرى وقولها كمان، أخر الشهر مفيش إخوان، كفاية ارحل، عاش الهلال مع الصليب، الشرعية للشعب، الشرعية فى الميدان، مصر فوق الجميع، لا لا لحكم الإخوان» وحين يتأمل الجمهور هذه الشعارات قبل العرض لن يحتاج إلى جهد حتى يعرف ما سوف يشاهده على مدى أكثر من ثلاث ساعات، ولن يفكر كثيرًا فى العنوان «دينا حبيبتى» الذى يشير إلى مصر حبيبتى، وفى المشهد الأول الذى يجسد الشعب المصرى من وجهة نظر العرض هناك بدر وخطيبته وأمها وجارتها المسيحية وابن الأخت الطيب الذى يعانى من خلل عقلى وبالطبع «دنيا» المطربة، وفى اللحظات الأولى نحن فى انتظار العرس الذى سوف يفسده الإخوان، ينتهى المشهد الأول بشاشة كبيرة تعرض وقائع تولية محمد مرسى حكم مصر، يظهر على خشبة المسرح أربع شخصيات لن يحتاج المشاهد جهدًا كبيرًا ليعرف أن هؤلاء يمثلون أدوار المرشد محمد بديع «الزعفرانى»، حازم أبو إسماعيل «قراقيش المالح»، صفوت حجازى «عرايس على كل لون»، خيرت الشاطر «زهوان أبو حديد»، وهنا يفصح العرض عن أهدافه من السخرية من الإخوان وكشف فضائحهم، نزع ورقة التوت التى يختفون ورائها، وكشف دورهم فى تخريب حياة المصريين سنوات طويلة، وذلك من خلال مجموعة من المشاهد الساخرة، فهناك مشهد يحاكى أوبريت «كلام جميل» لليلى مراد ليؤدى مكتب الإرشاد أدوار إسماعيل يس، شكوكو وعزيز عثمان فى مشاهد ساخرة، وتتوالى السخرية مع المشاهد التوثيقية، ولم يترك العرض حادثة أو اسم كان له تأثير فى تلك الفترة إلا ووضعه على خشبة المسرح. وفى الفصل الثانى يضع العرض الأحداث السياسية بشكل مباشر على خشبة المسرح، وسوف نشاهد المخلص الذى سوف ينقذ «دنيا» بعد أن سجنها أعضاء مكتب الإرشاد ومرشدهم وتظل مقيدة بالسلاسل حتى يحررها المنقذ الذى يؤدى دوره الفنان كمال أبورية، وإلى جانب الحكاية الدرامية؛ الإطار الذى اختاره العرض للأحداث وهو حكاية دنيا وجيرانها وهم الشعب المصرى، يقدم العرض للجمهور تاريخ الإخوان المسلمين منذ نشأتها والاغتيالات التى تزين هذا التاريخ، ليقف كمال أبو رية مع دنيا ويسردان تاريخ اغتيالات الجماعة من النقراشى باشا وعلى ماهر مرورًا بعشرات الجرائم ومنها القديم والحديث الذى عاصره الجمهور وعانى منه، مثل مؤامرة هؤلاء على الشعب فى ٢٥ يناير ٢٠١١ وما تلاها من جرائم فى شتى ميادين مصر وشوارعها ووصولًا إلى مذبحة رفح، وقد استعان العرض بكل الوسائل التى تدعم هذا التوثيق من سرد تاريخى للأحداث وشرائط سينمائية مصورة جسدت فوز مرسى العياط بالرئاسة واحتفاله



أثناء تكريمه فى الدورة الأولى من مهرجان الإسكندرية المسرحى

بنصر أكتوبر مع قتلة السادات بطل حرب أكتوبر! ومحاصرة مدينة الإنتاج الإعلامى، لينتهى العرض بتحرير مصر من حكم الإخوان وخروج دنيا من سجنها.

8

حصل جلال الشرقاوى على بكالوريوس العلوم من جامعة القاهرة عام ١٩٥٤ ودبلوم خاص فى التربية وعلم النفس من جامعة عين شمس ١٩٥٥ ثم بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٥٨ والذى ظل بيته حتى رحيله، لم ينفصل عن الواقع المصرى، وبنظرة سريعة على مشوار جلال الشرقاوى المسرحى، نجد أنه تبرز فيه بقوة مشاكل القطاع الخاص، والصراع بينه وبين والقطاع العام، لأنه عمل فى القطاعين، ويجسد أيضًا مشاكل الممثلين وسطوة النجوم ونزواتهم التى أفسدت عروضًا كثيرة، فحياته سلسلة من المعارك الكبرى مع الرقابة ومع المؤلفين ومع النجوم ومع المنتجين، فقد وقف جلال الشرقاوى مرات عديدة أمام المحاكم فى قضايا تخص الإنتاج، منها على سبيل المثال قضيته مع فرقة الثلاثى، ثم القضية الشهيرة مع وردة وبليغ حمدى حين انسحبت وردة من أوبريت «تمر حنة» قبل أن يتم الصلح وصولًا إلى القضية الشهيرة التى اختصم فيها وزارة الثقافة حول ملكية مسرح الفن، مرورًا بعشرات القضايا، فقد عاش جلال الشرقاوى بملابس الحرب ولم يترك ساحة المعركة حتى اللحظات الأخيرة، وقبل وفاته بعامين كان يخوض حربًا فى المسرح القومى من أجل مسرحية «هولاكو» وظنى أنه لولا ظروفه الصحية لأكمل هذه المعركة، لقد عاش

> لم يستقر فى أى مرحلة من مراحل حياته على صيغة أو أسلوب أو فكرة يتبناها كما يفعل البعض، كان يتغير ويتبدل كما يتغير ويتبدل الواقع

حياة صاخبة وعنيفة على أرض المعركة، فضاء الحياة المسرحية، كان أكاديميًا ومعلمًا لأجيال عديدة فى المعهد العالى للفنون المسرحية، وسافر إلى الكويت وشارك مع زكى طليمات فى تأسيس فن المسرح هناك، قدّم للسينما والدراما التليفزيونية العديد من الأدوار ممثلًا ومخرجًا بالإضافة إلى الدراما الإذاعية، ولكن ظل فن المسرح معركته الكبرى، وأقول المعركة ليس مجازًا فقد كانت حياته سلسلة من المعارك المتلاحقة لم تهدأ على مدى ستة عقود، ورغم تباين الآراء حول تجربته المسرحية الكبيرة إلا أنه سيظل حالة استثنائية فى اشتباكه مع الواقع المصرى وطرح أسئلة اللحظة الراهنة بقوة من خلال عرض مسرحى قوامه تفاعل الجمهور، لذلك كان التنوع فى النصوص التى قدمها أمرًا مقبولًا، فرواية توفيق الحكيم «عودة الروح» أو مسرحية نجيب سرور «ملك الشحاتين» أو مسرحية أخرى لعلى سالم «عفاريت مصر الجديدة» أو نص شعرى يكتبه صلاح جاهين أو عبد الرحيم منصور يتساوى مع نص يكتبه كاتب مغمور حين يدخل معمل جلال الشرقاوى المسرحى ويخضع لمشروعه الذى يعتمد فى بنيته الأساسية على الحضور الجماهيرى. لقد عاش جلال الشرقاوى طيلة حياته المسرحية مشاغبًا للمؤسسة الرسمية، وللممثلين والكتاب والجمهور، لجهاز الرقابة على المصنفات، بل ولنفسه، فلم يستقر فى أى مرحلة من مراحل حياته على صيغة أو أسلوب أو فكرة يتبناها كما يفعل البعض، كان يتغير ويتبدل كما يتغير ويتبدل الواقع، كما تتغير الحياة، فإذا كان الإنسان فى الفلسفة اليونانية لا ينزل النهر مرتين، فعند جلال الشرقاوى لا يذهب إلى المسرح مرتين.

المعلومات التى وردت على لسان جلال الشرقاوى فى المقال من كتابه «حياتى فى المسرح» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى عدة أجزاء.

حين يتحوَّل العالم لحالة من التوحُّش الشامل، يغرز الإنسان أسنانه فى لحم أخيه الإنسان، يمتصّ دمه من رقبته؛ كى يحوِّله لوحش مثله، يصبح العالم كمّ هائل من مرضى السُّعار، يلاحق الإنسان المريض الإنسان السليم؛ يريد أن يعض رقبته، كى يصبح مسعورًا مثله، والسليم يترصَّد للمريض؛ كى يتخلَّص منه ومن سعاره.



عبد الهادى شعلان

فى هذه الأوقات العصيبة ستظهر معادن الناس، وسينكشف ما يحملون من أنانية أو محبة وتضحية للآخر، فى هذا الوقت لن يرحمك من القتل ولن ينجيك من طلقة رصاص تصيب رأسك سوى أغنية، فالمتوحشون لا يعرفون الغناء، يمكنك أن ترصد مستقبل التوحُّش، وكشف الذات لحظة اختبار الإنسان، حين تشاهد الفيلم الكورى Train To Busan (القطار المتجه إلى بوسان) إخراج: سانغ هو يون، كتابة: جو سوك بارك. فى البدء كان القلق والخوف من تسرُّب نتج من مصنع، فَوَجَبَ تطهير كل من يقترب من منطقة التسرُّب، ثم زحف الرعب متمهلًا حين اصطدم صاحب شاحنة نصف نقل بغزالة، الأمر يدعو للحزن والشفقة على غزالة رطمتها الشاحنة بقسوة واستهتار فماتت، وسال دمها على أسفلت الطريق، حين تحركت الشاحنة ركَّزت الكاميرا على الغزالة، تحركت الغزالة من بعيد، واقتربنا من عينيها فلم يكن بها سواد، غلب لون البياض المائل للصفرة على العين.

كان المشهد يقذف فى القلب غرابة، تُرى ماذا حدث للغزالة؟ ما الذى جعلها تستيقظ بعد رطمة موت؟ تساؤلات حائرة تشتبك فى ذهن المُشَاهد وهو يرى الغزالة تتحرك وتقوم فى انتفاضات متشنِّجة، تتكئ على أقدامها وتقف فى تحدٍ تواجه المُشَاهد، وهنا يظهر اسم الفيلم.

حين يظهر خبر يطالعه سوك وو والذى قام بدوره الممثل غونغ يو، يقرأ (مجموعة محليين يخبرون عن فساد الوادى، تساؤلات عن سبب وفيات الأسماك فى خزانات جين يانغ) يغزونا الإدراك والتوتر بأن هناك فى خلفية الأحداث شيئًا ما خطيرًا وكبيرًا قد حدث، أدَّى لوفيات الأسماك، ولتحوُّل الغزالة لما شاهدناه.

تلك منطقة انطلاق الفيلم وما يدور خلف أحداثه، ولأن عنوان الفيلم (القطار المتجه إلى بوسان) فقد لَفَتَ انتباهنا رجل الأعمال سوك وو، الذى تصرّ ابنته سو آن على الذهاب لوالدتها فى بوسان، وهذا يجعل خط الفيلم يسير ناعمًا نحو الهدف: بوسان.

حين أخذ الأب سوك وو ابنته سو آن لزيارة والدته قال لها فى الطريق: «كل شىء بمجرِّد أن تبدئ به يجب أن تنهيه، مهما كان الثمن» وكأنَّ هذه الجُمْلة هى محك وهدف الفيلم، ففى تلك اللحظة كاد يصطدم بسيارة مسرعة، وظهر أن فى المدينة شيئًا مخيفًا يحدث، وهو ما نسعى لمعرفته فى الفيلم.

إثارات متعدّدة

عند محطة القطار المتَّجه إلى بوسان كان المشهد مفرحًا، يبدو الإشراق على الوجوه، الناس فى حركة سعيدة، لكن شيئًا ما فى قلب المُشَاهد يترصَّد هذا القطار المتجه لبوسان، هل ستنقلب هذه السعادة البائنة على الوجوه؟ لحظة ترقب لا نعلمها، ونسعى لمعرفتها، والنداء يطلب من الركاب التوجُّه للقطار المتجه إلى بوسان.

نجح الفيلم فى خلق إثارات متعددة، على فترات زمنية متقطعة، فالقطار لحظة الاستعداد للقيام من المحطة اندفعت داخله فتاة تثير الريبة، مجروحة فى فخذها، ماذا بها؟ وانطلق القطار، وبعد أن أغلق أبوابه ولم يعد هناك فرصة فى التراجع عن المسير،

مارس 2022
العدد 378

سانغ هو يون



> نجح الفيلم فى خلق إثارات متعددة على فترات زمنية متقطعة

استمر وجود الإثارة على المحطة، فكان بعض الناس يصوِّرون شيئًا باهتمام بالغ، يدفع المُشاهد لمعرفة ما يحدث، وهل له علاقة بالقطار المتَّجه لبوسان؟.

نظرت سو آن من النافذة فبدا عليها الرعب؛ فقد ظهر شخص يرتمى على شخص آخر فى قفزة غريبة، وإمعانا فى ربط المُشاهد فقد حاولت سو آن أن تخبر والدها لكنه كان نائمًا، وتستمر الإثارة، والقطار فى منظر من أعلى يتحرك على القضبان كثعبان حى يتلوَّى بما يوحى بخطورة ما فى داخله.

يتصاعد التوتر لمَّا ندخل القطار، فنجد الفتاة المجروحة سقطت على الأرض تعانى وتتلوَّى، ثم قامت فى حركة فجائية متمهلة ذكرتنا بما حدث للغزالة، اعوجاج القدم، وطريقة الوقوف، وانتفضت الفتاة كما انتفضت الغزالة من قبل، وقامت الفتاة بعيون بيضاء، وعضَّت رقبة عاملة القطار.

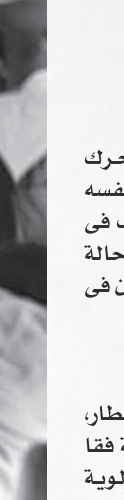
بدا الأمر واضحًا، تحوَّلت عاملة القطار فى لحظة لكائن مسعور، وصارت تريد أن تلتهم كل من يقابلها فى القطار، ورأينا الالتهام وعضّ الرقاب، والرقاب تقطع بالأسنان، وتحوَّل الإنسان المسالم لوحش مسعور وانتشرت العدوى.

سُعَار من الداخل والخارج

لقد تحوَّل الأمر أمامنا لتوحش قاتل ولسُعار مُعْدٍ وقادر على التهام الإنسان، فقط عضَّة واحدة فى الرقبة فيتحول الإنسان لمفترس مسعور، السليم يهرب من المصاب، والمصاب يريد إدراك السليم، اندفاع داخل قطار يجرى من الداخل والخارج، كل سليم يجرى يريد أن ينجو، وكل مسعور يريد أن يلتهم ما أمامه.

التصوير ظهر سريعًا عنيفًا متلاحقًا متناغمًا مع موسيقى متوتِّرة تعطى للأعصاب توترًا أكثر من متابعة الأحداث، الكل يتَّجه نحو هدف واحد، النجاة من الإصابة أو إصابة السليم، التصوير كان بارعًا على الرغم من ضيق مساحة القطار، الحركة سريعة، والكاميرا تلاحق الوجوه، ترصد علامات الدم على الأفواه، والتمثيل كان بارعًا من جموع ركاب القطار، استطاعوا تأدية حالة الصرع والسُّعار والتوحُّش الدموى بحركات جسد متقنة، تشبه قيام الغزالة من الموت، والقطار منطلق بشراسة يعلن أنه لن يتوقف فى المحطة القادمة لتفاقم الحالة، فالسُّعار يزداد فى الخارج، وفهمنا من مكالمة تليفونية أن جَدَّة سو آن أصيبت، وتحوَّل صوتها الحنون الواهن عبر الهاتف، ممَّا يؤزِّم الوضع فى الخارج أكثر ويزيد المُشاهد رغبة فى المتابعة.

فى داخل القطار سيدة عجوز وأم حامل وطفلة ورجال وشباب، يمثلون شتى طوائف المجتمع،




القطار كأنه مدينة بكل طوائفها يتحرك بسرعة هاربًا من السُّعار، وفى الوقت نفسه يحتوى السُّعار داخله، ويخشى أن يتوقَّف فى مكان مشحون بالسُّعار. والمدينة أعلنت حالة الطوارئ القصوى، والمسعورون ينطلقون فى المدينة يريدون التهام الرقاب.

أنانية مفرطة

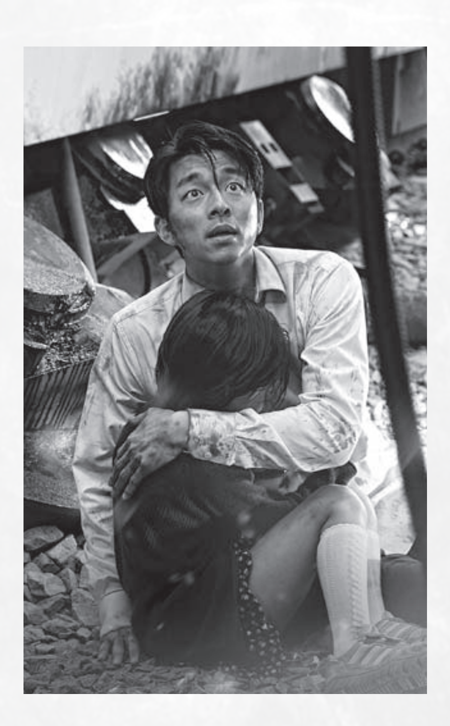
فى لحظة سكون داخل عربة من عربات القطار، تنازلت سو آن عن مقعدها لسيدة مُسنَّة فقا لها والدها سوك وو: «فى أوقات كهذه الأولوية لنفسك فحسب» بانت شخصيته فى المواقف العصيبة، ظهرت أنانيته الدفينة، قالت سو آن: «جدتى دائمًا لها آلام فى ركبتيها» الطفلة تدرك أن السيدة العجوز ربما تتألَّم كجدتها، فى المواقف الصعبة تنكشف شخصية الإنسان، وهذا ما حدث من الأب سوك وو مرة أخرى حين أخفى عن مجموع الركاب الطريق الصحيح للهروب من المسعورين، قالت له سوان: «أنت تهتم بنفسك فقط؛ لهذا السبب رحلت والدتى» كانت أنانيته مفرطة، وبان ذلك فى مطلع الفيلم حين وصف الموظفين الذين يعملون تحت قيادته بالنمل.

رأينا شخصية الأنانى أيضًا مع الراكب يون سوك والذى قام بدوره ببراعة معبِّرة طوال الفيلم الممثل إيوى سونغ كيم، استطاع أن ينتزع كُرْه المشاهد فى دور سلبى متقن، قام بمواقف عديدة لم يكن يهمه فيها سوى نفسه، حتى أنه تخلَّص من البعض فى سبيل نجاته هو فقط، وملامحة تعبر عن أنانية عظيمة للذات، رفض أن يفتح باب القطار لمجموعة من غير المصابين؛ بحجة أنهم مصابون، تخلَّص من عامل القطار كى يهرب من المسعورين، كانت شخصية أنانية مهمة فى الفيلم، قطع الاتصال بين الفتاة والفتى حتى لا ينتظره القطار ويهرب هو من المسعورين، فدهس على التليفون بغلٍ واضح. فعل أشياء كلها تدل على الأنانية.

الفارق بين يون سوك وبين سوك وو والد سو آن أنَّ سوك وو تحوَّل دراميًا فى نهاية الفيلم وقام بتضحيات عجيبة، فقد ضحى بنفسه من أجل ابنته ومن أجل المرأة الحامل، التحوُّل الدرامى لسوك وو بدا جميلًا حين علم أنه أصيب، ففضَّل أن يُضَحى بنفسه، مع أنه كان يقاوم السُّعار داخل أعماقه حتى لا يصيب أحد بأذى، وتركهما وذهب.

لقد أصيب سوك وو وظهر الحب على وجه ابنته وهى تصرخ فى طلبه، بكاء شديد وصوت موسيقى ناعمة وهو يتذكَّر ابنته فى الوقت نفسه الذى تتحول فيه عينيه للون الأبيض، كان مصابًا فى حالة نادرة، تبلغ الشاعرية، مسعور وذهنه يفكر فى اللحظات الشاعرية الجميلة بينه وبين ابنته فى الماضى، والفتاة تصرخ تطلبه، وترك نفسه يسقط سقوطًا ناعمًا فى حالة ظلال جيدة، حتى لا يؤذى ابنته، أمَّا يون سوك فقد كان خبيثًا أنانيًا حتى أخر قطرة فى حياته.

فى الفيلم مشاعر مختلطة من الأنانية المفرطة ونكران الذات



أغنية من أجل الأب

يأخذنا الفيلم وسط هذا التوتر والسُّعار للحظات إنسانية ناعمة بين الطفلة سو آن والمرأة الحامل، لحظات تسمح لأعصاب المُشاهد أن يهدأ ويلتقط أنفاسه وسط هذا السُّعار فى الخارج والداخل، لكن يبدأ التوتُّر من جديد حين يعلمون أن الجيش قد أصيب، من يحميهم صار مصابًا، من سيلجئون إليه صار يمكنه أن يهاجمهم، وعادت الموسيقى المتسارعة المتلاحقة، والسُّعار يوتر الشاشة، وكان التصوير فى غاية البراعة لمن يسقطون من أعلى فتنكسر أذرعهم وتلف حول رقابهم، وهم يسعون لالتهام الآخرين.

فى مشهد من المشاهد البارعة كان مجموعة من الأصحاء يهربون من المسعورين، هم فى عربة، والمسعورون يتجهون نحوهم، وخلفهم فى العربة التى يريدون أن يصلوا إليها مجموعة من الأصحاء، المسعورون يطاردونهم، والآخرون يقاومون وصولوهم، لقطات متسارعة بين الهروب من المسعورين والتوجُّه نحو الأصحاء، ورفض الأصحاء دخولهم للعربة واغلقوا الأبواب بإحكام؛ خوفًا من أن يكونوا مصابين بالسُّعار، لقطات متسارعة وقوية.

وسط كل هاذ السُّعار كانت الكاميرا تتجوَّل على وجه الطفلة البريئة سو آن ووجه الأم الحامل؛ لتتلطَّف من حدَّة السُّعار، ولنرجو نجاتهما عبر مسيرة الفيلم.

وجاء المشهد الغريب من النهاية، سوك وو يحمل ابنته سو آن والحامل تجرى وراءه، يجرون من المسعورين ليحلقوا القطار، والموسيقى تتسارع، وتدق، جرى سريع فوق القضبان، وتعلو دقات القلب فى رجفة، الجميع يجرون وراء القطار ، الأب والابنة سو آن والأم الحامل يريدون الركوب والنجاة، والمسعورون يريدون التهامهم، وفى مشهد مذهل سحب القطار كمًّا هائلًا من المسعورين، القطار ينطلق وهم معلَّقون به، فوق بعضهم.

كتل من اللَّحم تتسارع لالتهام كتل من اللَّحم، انفصلت الجموع اللَّحمية المتكتلة عن مؤخرة القطار، وكانت المفاجأة حين فتح سوك وو المقطورة فوجد يون سوك مصابًا، وكأننا لم نحزن لإصابته وربما أصابنا الفرح، وراودنا أن ما يحدث له هو العدالة، لكنه كان خبيثًا حتى فى سعاره، وعضَّ سوك وو وأصابه، ثم مات مرميًا من القطار.

وانطلق القطار يحمل المرأة الحامل التى ستلد طفل الأمل، والطفلة سو آن التى تحمل فى قلبها مستقبلا مبهرًا.

رأينا الخضرة الناعمة، والموسيقى الهادئة، ووصل القطار لمكان به مجموعة من القتلى المسعورين، وتعبر سو آن والحامل نقطة الظلمة للدخول فى الأمان، وينادق الجنود الذين يقتلون المسعورين مصوَّبة لهما خوفًا من أن تكونا مصابتين، وتغنِّى الفتاة لوالدها الأغنية التى كانت تريده أن يسمعها، وتبكى وتنقذها الأغنية من الموت، فالمسعورون لا يغنون.

التقافة الجديدة أجندة مارس

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة خلال هذا الشهر

01

● قصر ثقافة السلام: معرض كتب عن المرأة ومعرض كتب عن: بيرم التونسى، عباس محمود العقاد، ثروت أباظة، محمد عبد الحليم عبد الله
طوال الشهر




● بيت ثقافة المتانيا بالجيزة: حوار حول كتاب «التفكير العلمى» د. فؤاد زكريا ١٠ ص

● قصر ثقافة الأسمرات: ورشة تدريب على الغناء والمهارات الموسيقية» ١٢ ظ

● قصر ثقافة بنها: معرض كتب تنمية بشرية ٩ ص

02

● قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة الفنون الشعبية ٧ م

● قصر ثقافة شرم الشيخ: محاضرة بعنوان «كيفية كتابة التاريخ والساعة فى الكمبيوتر» ١١ ص

03

● قصر ثقافة بنى سويف: أمسية شعرية يشارك فيها محمد عبد العال وماريان عزت ٨ م

● قصر ثقافة أسوان: محاضرة عن «تأثير الثقة فى حياة الشباب» ١٠ ص

● قصر ثقافة قنا: احتفالية عيد قنا القومى (عرض فرقة الموسيقى والغناء الشعبى، عرض فرقة الفنون الشعبية) ٦ م

04

● قصر ثقافة ببا ببنى سويف: أمسية شعرية عن «الأم وفضلها» يشارك فيها محمود توفيق وأحمد شعبان ٨ م

05

● مكتبة بولاق الدكرور: مناقشة كتاب "تاريخ الحركة المصرية" تأليف محمد صدقى ٥ م

● قصر ثقافة بهتيم: أمسية شعرية لشعراء نادى الأدب ٧ م



06

● مكتبة الكعابى الثقافية بالفيوم: ورشة حكى بعنوان «إيدى فى إيدك» ١٠ ص

● بيت ثقافة شبرا شهاب بالقاهرة: مناقشة كتاب «الانتماء» تأليف أحمد الأنصارى ٤ م

● بيت ثقافة إهناسيا المدينة: ورشة حكى «القراءة غذاء العقل والروح» ١٠ ص

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض فرقة فنون شعبية أطفال ٨ م

● قصر ثقافة العريش: ورشة حكى حول «احتواء الغضب» حاتم عبد الهادى ١٠ ص

07

● قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للموسيقى النحاسية ٧ م

● بيت ثقافة أبو صير الملق بالإسماعيلية: عرض لفرقة أبوصير للآلات الشعبية ٧ م

● قصر ثقافة السويس: أمسية شعرية يشارك فيها جلال مصطفى وعبود حداد ٨م

● قصر ثقافة الأقصر: محاضرة عن «دور الأسرة فى تغيير القيم الأخلاقية لدى الأطفال» ٦م

08

● قصر ثقافة قنا: محاضرة بعنوان «قنا ومشروعاتها الثقافية» تشارك فيها د.سناء الننى ود.ناهد عبده ٧ م

09

● قصر ثقافة مصر الجديدة: معرض كتب للأديب عباس محمود العقاد فى ذكرى وفاته ٧ م

● بيت ثقافة طوخ: محاضرة بعنوان «الدولة المصرية وقضايا المناخ» ١٠ ص

● قصر ثقافة السويس: محاضرة بعنوان «التوعية بخطورة الزيادة السكانية» ١١ ص

10

● مكتبة أطفيح بالجيزة: مناقشة كتاب «ملامح القاهرة فى ألف سنة» جمال الغيطانى ١١ ص

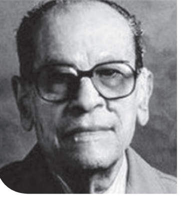


● بيت ثقافة شبين القناطر: عرض فنى لفريق الآلات ٦ م

● مكتبة طحلة بالقاهرة: مناقشة كتاب «تلوث البيئة أهم قضايا العصر.. المشكلة والحل» تأليف إبراهيم سليمان عيسى ٤ م

● بيت ثقافة المنتزه ببور فؤاد: عرض فرقة كورال أطفال بور فؤاد «أون لاين»

● قصر ثقافة أسوان: عرض فنى لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م



11

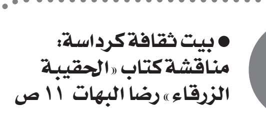
● قصر ثقافة بنى سويف: عرض لفرقة بنى سويف للفنون الشعبية ٧ م

● مركز ثقافة الجيزة: ورش تعليم غناء، تشيللو، فنون تشكيلية ٩ ص

12

● قصر ثقافة حلايب: محاضرة عن «العنف الأسرى وأثره على الأطفال» وتُعقد فى معهد فتيات حلايب ١٠ ص

13



● بيت ثقافة كرداسة: مناقشة كتاب «الحقيبة الزرقاء» رضا البهات ١١ ص

● بيت ثقافة أهناسيا المدينة ببنى سويف: محاضرة بعنوان «القدوة والاقتداء.. دور الأب والأم فى الأسرة» ١٠ ص

● بيت ثقافة كبريت بالإسماعيلية: محاضرة عن رائد تراث التنوير «رفاعة الطهطاوى» ١١ ص

14

● بيت ثقافة الصف بالجيزة: مناقشة كتاب «حول العالم س وج» تأليف مصطفى غنيم ٥ م

● مكتبة البحر الأحمر: مناقشة كتاب «قلب الليل» نجيب محفوظ ٦ م

● مكتبة دور التربية بالجيزة: مناقشة كتاب «رحلة فى عالم السفن» تأليف وفاء أشرف ١٢ ص

15

● بيت ثقافة طامية بالفيوم: معرض كتاب بعنوان «مصر الحضارة عبر العصور» ١١ ص

● قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة بعنوان «السينما فى مصر ورصيدها فى العالم العربى» ١٠ ص

16

● بيت ثقافة إهناسيا الخضراء: ورشة فنية «هرم ميدوم» ١٠ ص

17

● بيت ثقافة المناجم بالجيزة: مناقشة كتاب «مصر فى عيون فرنسية» ياسر قطامش ١٠ص



18

● مركز ثقافة الجيزة: ورش تعليم فن الباليه وتشيللو والغناء والفنون التشكيلية ١١ ص

19

● مكتبة الخشانية بالإسماعيلية: معرض كتب تاريخية متنوعة ١١ ص

20
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: ورشة حكى عن قصة «لن تعيش وحدك» تأليف فاطمة إبراهيم ١١ ص
- مكتبة دلاص ببنى سويف: مسابقة ثقافية عن ثورة ١٩١٩ بمناسبة عيد بنى سويف ١٠ ص

21
- قصر ثقافة شرم الشيخ: احتفالية عيد الأم ٨ م

22
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٦ م

23
- مكتبة الطفل والشباب بطامية الفيوم: احتفالية ثقافية فنية بمناسبة عيد الأم تتضمن عروض فريق مواهب المكتبة، جلسة حوارية بعنوان « فضل الأم»، ورشة أشغال فنية لعمل كارت معايدة فى مجسم ١٠ ص

24
- قصر ثقافة بنى سويف: عرض لفرقة بنى سويف للفنون الشعبية ٦ م

25
- قصر ثقافة ببا: لقاء أدبى حول أعمال «إحسان عبد القدوس» يشترك فيها: شريف صلاح وأحمد شعبان
- قصر ثقافة بنى سويف: عرض لفرقة بنى سويف للموسيقى العربية ٧ م

26
- مركز الجيزة الثقافى: ورشة تعليم فن الباليه والتشيللو والغناء ١٠ ص

27
- بيت ثقافة الصف بالجيزة: ورشة حكى عن صلاح عبد الصبور ٥ م

28
- قصر ثقافة نجع حمادى: ورشة فن تشكيلى عن أشكال فنية «زينة رمضان» أونلاين

29
- قصر ثقافة نجع حمادى: محاضرة بعنوان «حقوق مصر التاريخية فى مياه النيل» «أونلاين»
- قصر ثقافة قوص: معرض فن تشكيلى «أمى ثم أمى» ١٠ ص

30
- بيت ثقافة أهناسيا الخضراء: دائرة مستديرة عن «التدخين وأضراره على الصحة» ١٠ ص

31
- بيت ثقافة العمدة بالإسماعيلية: محاضرة عن «التطرف الدينى وجذور الإرهاب» ١١ ص






ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

عبد الحليم.. له فى السينما حياة أخرى

لو كنت يوم أنساك إيه أفتكر تانى؟ .. يتسلل صوت المغنى بهدوء، قبل أن يفجر كل عواصف الحنين والنوستالجيا، اعتدتها فى شهر مارس.. إذا كان لابد من توصيف لـ «مارس»، فهو شهر الحب والذكرى، أما توصيف المغنى؛ فليكن أنه عندليب يأبى أن يندثر، وأما اسمه فهو عبد الحليم حافظ الذى تمتلئ به الذكرى، مازالت أغنياته بعد ٤٥ عامًا على رحيله فى قائمة أعلى المبيعات.

صوت يسكن وجداننا بحنانه عميق الحزن، ورقته وليونته كما آلة الأبوا الحنونة التى كان يعزف عليها بتمكن قبل اتجاهه الكامل للطرب، وصورة تبقى للحبيب الرقيق الذى يجعل الحياة حلوة كما فى أفلامه، تلك التى شكلت أيقونات للرومانسية فى السينما العربية وعنوانًا للحب يظهر فى المناسبات، مع أن معايير قصص الحب اختلفت ولم تعد على سجيتها مثلما كانت فى الحكايات القديمة.. فكيف استطاع عبد الحليم أن يكون عابرًا للزمن بأثره الغنائى والسينمائى؟ وهل رومانسية حليم هى نفسها رومانسية فاروق جويدة وأبنائه من أجيال الشعراء اللاحقين، أو ليوناردو دى كابريو مثلًا فى «تيتانيك»، وحتى هذا المثال صار كلاسيكيًا للجمهور الحالى؟!

ربما لو تحدثنا عن بقاء صورته حية وفاعلة على شاشة السينما، لوجدنا أن الجماهير صدقته، علهم وجدوا فى أفلامه فردوسهم المفقود فى الواقع.. هذا البطل الأسمر يشبههم، بعيونه الغائرة التى تحتمل أكثر من تأويل، وملامحه الشاحبة التى تدل على المعاناة، هو ظلهم على الشاشة، أولًا فى زمنه الذى كان يمر بلحظة ذهبية، لحظة التحرر من الاستعمار وبلورة الهوية، ثانيًا وبشكل عام رسخت أفلامه لحالات الخروج من النفق المظلم إلى النور الساطع: اكتشاف شاب فقير لموهبته ووصوله إلى الشهرة، رأينا ذلك فى حكاية حب ومعبودة الجماهير وشارع الحب.

حالة الصعود هذه كانت تصوغ فكرة صعود مجتمع بأكمله، فى البداية كان ثمة شىء فى صوته حمله إلى السينما مغنيًا فى أفلام لم يمثل فيها، من هنا تسلل صوته عبر فيلم «مصباح علاء الدين السحرى» (١٩٥١) إخراج ألفريد ريم، دبلجه إلى العربية أحمد كامل مرسى، غنى فيه عبدالحليم على لسان «سابو» البطل الهندى، ثم فيلم «بعد الوداع» (١٩٥٣) إخراج أحمد ضياء الدين، و«بائعة الخبز» (١٩٥٣) إخراج حسن الإمام، «فجر» (١٩٥٥) إخراج عاطف سالم.

حينما كان لابد من أن يكون ممثلًا؛ جاءت تجربته السينمائية متفردة على الرغم من أنها لا تحتوى سوى على ستة عشر فيلمًا فقط، لكنها كرسته واحدًا من فتيان السينما، فتى مختلف ليس لديه تجربة فى التمثيل كنجوم السينما الكبار الذين سبقوه، لم يمتلك مثلًا جسارة أنور وجدى أو وسامة كمال الشناوى أو «أُبَّهَة» عماد حمدى أو خفة ظل محمد فوزى، لكنه استطاع أن يصنع شخصيته الفنية التى استقرت فى وجدان الجماهير كمثل أعلى يسعون إليه، بينما هو ينحاز لهم ولأحلامهم، وعند هذه النقطة عاش بين عالمى الأغنية والتمثيل؛ فكان له فى السينما حياة أخرى.

كل الذين بحثوا عن الحب كانوا يجدونه فى أفلام حليم، لعلها الملاحظة الأبرز لمتابعى مشواره السينمائى وجمهوره الذى لم يركز فى قدرات نجمه التمثيلية، ولم يفتش فى القواعد النقدية التى تفرق بين الممثل والنجم، لكنه كان يصدق الأنين الصارخ فى صوته والرقة القاسية التى تغلف قصص الحب فى أفلامه، كانوا يتأملونه ويتماهون مع أدواره المختلفة منذ أول أفلامه «لحن الوفاء» (١٩٥٥) إخراج إبراهيم عمارة.

الشباب يرونه انعكاسًا لصورتهم والفتيات تمسكن به كنموذج للحبيب، والجميع يتشبث بهذا الاشتغال لطرح الحب، بصرف النظر عن طريقة معالجة هذه الأفلام للفكرة، فالتركيز هنا على حضور العندليب على الشاشة، ما يجعلنا نقول بضمير مرتاح أنه كان له نصيب وافر فى السينما، ساعد فى تشكيل صورته التى انعكست على محبيه كبطل نبيل ومثالى، لا يختلف عن نظرائه من المطربين عمومًا، عربيًا وعالميًا، حيث يبدون فى صورة أقرب إلى القديسين، وهذا أمر له علاقة بالحفاظ على نجوميتهم فى عالم الغناء.. لكن ما ميز حليم أنه تنوع فى تقديم أدواره، فلم يقتصر على تجسيد شخصية المطرب فقط.

نخلص إلى أن نجومية «حليم» لم تعتمد على المعايير التقليدية للمغنى أو الممثل، بل تفردت وبقيت ملهمة وأسطورية فى عقل ووجدان جماهير متعاقبة، وإلا كيف يمكن تفسير حضوره بهذه القوة حتى الآن؟ .. حتى وإن كانت الجماهير الجديدة لا تكتب على ورق الأمس، فإن صدى هذا الأمس لا يخفت.



«الأفعال أبلغ من الأقوال» للفنان منير الشعراني